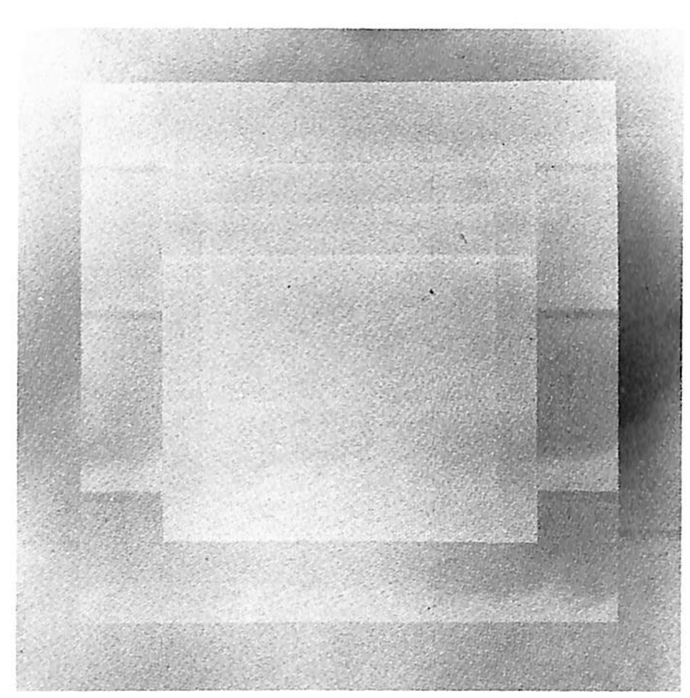
REVISTA

DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA EN COLOMBIA

Colombia

AÑO 1 NUMERO 1 ABRIL — JUNIO 1978



Alvaro Marín. "**Paisaje**" 1.978. Acrílico sobre lienzo. 1.50 x 1.50 mts.
Colección: Delima y Cía.

Felix Angel. Sin Título. 1.976. Técnica mixta. detalle.

RE - VISTA

Año 1 No. 1 Abril–Junio 1.978

Director
ALBERTO SIERRA

Coordinador
MOISES MELO

Redacción Sección Arquitectura
PATRICIA GOMEZ

Comité de Redacción:
Santiago Caicedo, Jorge Mario Gómez, Patricia Gómez, Eduardo Serrano, Jairo Upegui.

Colaboradores:
Alvaro Barrios, Roberto Guevara, Patricia Gómez, Beatriz González, Frederico Moraes, Eduardo Serrano, Marta Traba, Jairo Upegui, Hugo Zapata.

Publicidad
MARTHA HELENA NOVA

Fotografías:
Jaime Ardila, Cemav, Guillermo Melo, Oscar Monsalve, Jorge Ortiz.

Diagramación:
ARQUITECTURA Y DISEÑO GRAFICO

Impresión:
EDITORIAL COLINA
Kra. 50 No. 30 - 74

Apartado Aéreo No. 55945 y 51987

Calle 52 No. 43-32 Medellín – Colombia.

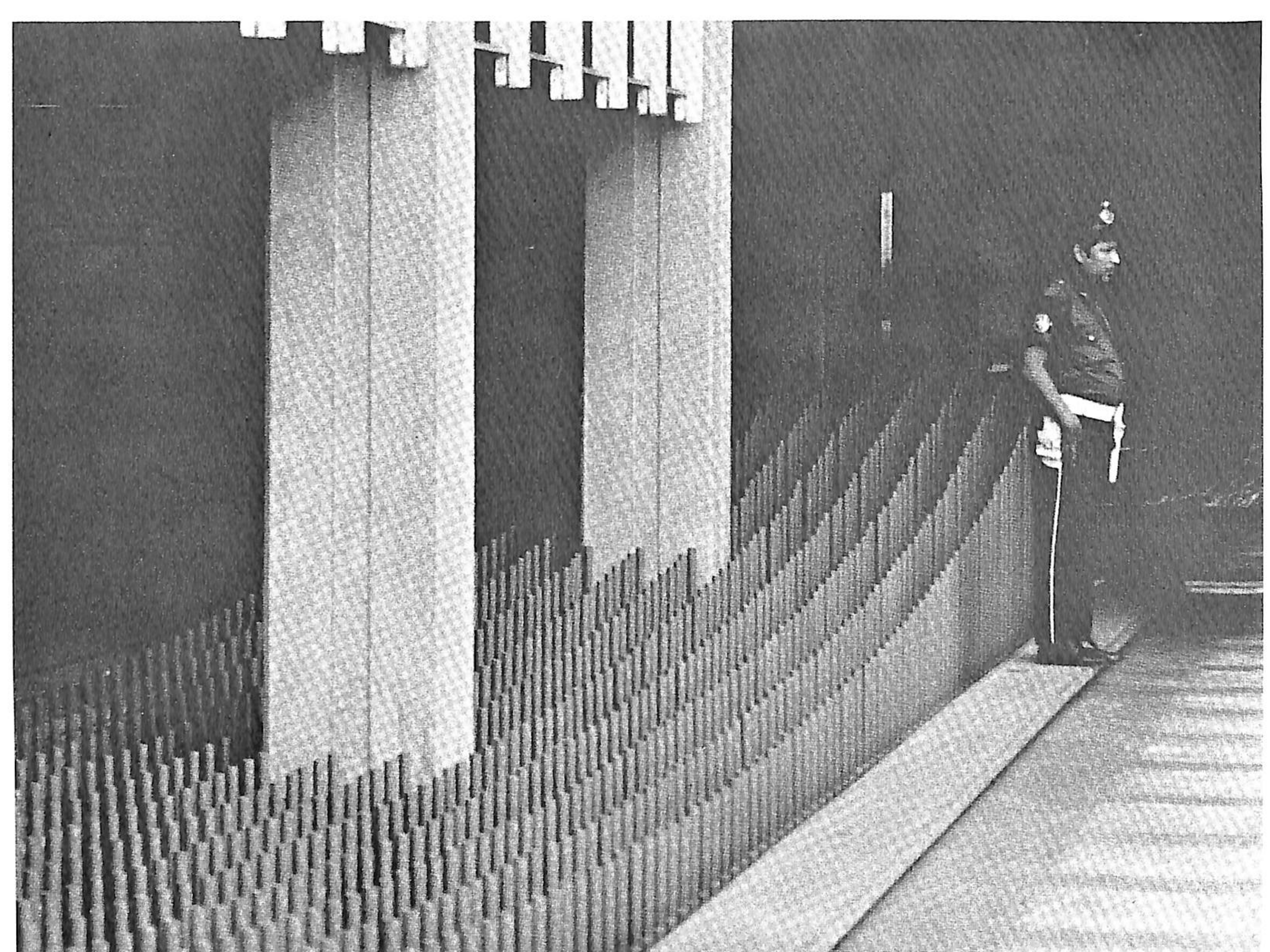
Esta recopilación de 8 números de RE-VISTA es facsímile, sin fines comerciales sino educativos y culturales.
Su publicación es tal como circuló en su época, en tamaño, tintas y papel.
RE-VISTA la editó en Medellín, entre 1978 y 1981, Alberto Sierra Maya (fallecido y quien fue premio Vida y Obra de la Secretaria de Cultura Ciudadana de la Alcaldía de Medellín en 2015).
ISBN: 978-958-8845-94-4

Coordinación del proyecto: Julián Posada.

Portada: Diseño de Alberto Sierra con base en la obra de Antonio Caro, titulada "Colombia".
(ver página 18)

MARTA TRABA

VENEZUELA:



Jesús Soto. **"Pregresión Azul"**. Obra instalada en el "Centro Capriles" de Caracas en 1969/70.

COMO SE FORMA UNA PLASTICA HEGEMONICA

El 4 de julio de 1948 se inauguró en Venezuela el Taller Libre de Arte. La idea de fundar el Taller partió de José Gómez Sicre, Director del Departamento de Artes Visuales de la Pan American Unión, Washington, aprovechando con inteligencia una coyuntura donde se festejaban muchas cosas: el primer Presidente elegido por el pueblo, la circunstancia singular de que ese Presidente fuera un intelectual de la talla de Rómulo Gallegos; la apertura cultural que prometía la democracia y, por consiguiente, la buena acogida de cualquier proyecto vinculado con las artes y las letras. Pero, coronando tantos hechos positivos, despertaba la súbita conciencia de que Venezuela era, gracias al petróleo, un país incalculablemente rico que tenía que vivir, pensar y crear como si la gran modestia de la vida anterior, el inmovilismo del régimen agrario y la dictadura de Gómez que paralizó por veintisiete años la modernización nacional, no hubieran existido nunca.

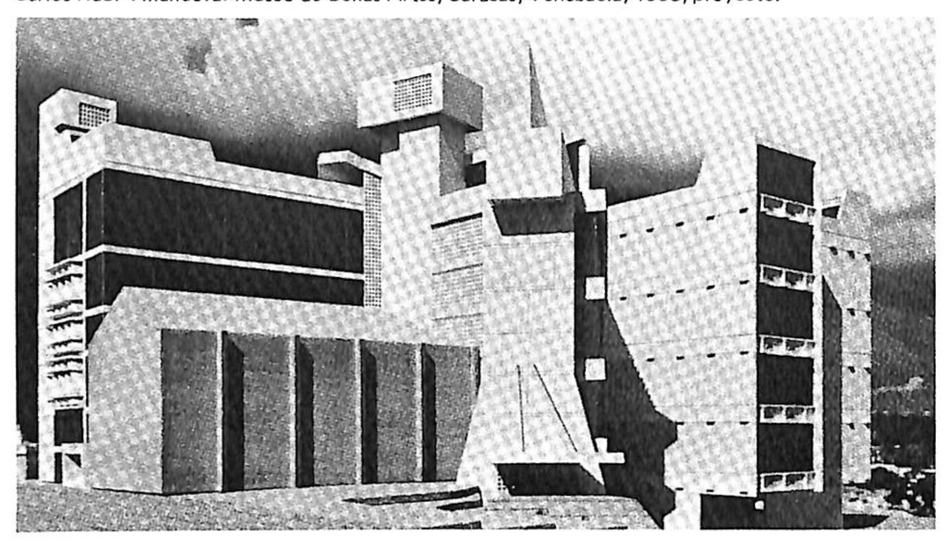
El catálogo de la exposición colectiva de octubre del 48 en el mismo Taller Libre de Arte, —(proyecto que sustituyó sólo en parte al programa masivo de becas que, de acuerdo al testimonio de Gómez Sicre, reclamaban los jóvenes artistas)—, estuvo, sin embargo, mucho más ligado con el pasado que con el futuro. De 38 obras cuatro eran paisajes, entre los cuales habría que anotar en particular dos de Narciso Debourg, artista concreto que fué el único disidente que se radicó pocos años más tarde definitivamente en París, y dos de **Jesús Soto,** quien se convertiría, también en París, en la cabeza visible del cinetismo: diez naturalezas muertas y seis estudios y composiciones. Es decir, modestas obras de "género" que respondían, sin el menor espíritu subversivo, a las espectativas de una pequeña burguesía todavía arcádica, habitante de un valle incontaminado. La obra sólida que anunciaba, en el catálogo, el prologuista Bernardo Chataing, "que sea el punto de partida para la estructuración de una auténtica tradición pictórica venezolana", parecía aceptar los antecedentes del Círculo de Bellas Artes y los paisajistas que les sucedieron, sin presentar otras variantes que una factura más libre y un más claro intento de autonomía respecto a los modelos de la realidad.

El punto de arranque del arte actual venezolano debe situarse entre los años 1948 y 1950.

En esos dos años, el Taller, luego de la primera muestra individual dedicada a **Mateo Manaure,** reunió a todos los artistas que más tarde representarían, antagónicamente, el arte figurativo y el abstracto, concreto o cinético. En 1949, **Jesús Soto** era Director de la Escuela de Artes Aplicadas de Maracaibo. En 1950 se publica la revista "Taller", que pese a sacar sólo dos números, alcanza a formular algunos propósitos respecto al arte nuevo. En 1948, protagonizando no sólo una presidencia relámpago sino el fracaso de los intelectuales como poder político, es depuesto Rómulo Gallegos. En el 50 un grupo numeroso de venezolanos en París funda el grupo **"Los Disidentes",** que incluía también varios sudamericanos, entre ellos, argentinos del grupo concretista. Al mismo tiempo fermenta la idea de editar una revista, en principio a cargo de Guillent Pérez, quien va perfilándose como teórico del grupo. Pero la revista planeada originariamente no llega a aparecer nunca y en su lugar se publica otra. **"Los disidentes",** donde editorializan Guillent, Alejandro Otero y Mateo Manaure: pero ya no se trata de una revista de ideas y reflexiones, sino de agresivos ataques contra falseamientos, fariseísmos y provincianismos de la vida plástica venezolana, tono que se mantiene a lo largo de sus seis meses de publicación. Antes de partir para Europa, en 1949, Otero había organizado en el Taller Libre una exposición de 30 obras de **Armando Reverón.** Este genio indiscutido y desconocido del arte latinoamericano muere en 1953, el mismo año que se le concede el Premio Nacional de Pintura y que el crítico Enrique Planchart reúne 55 obras del Maestro de Macuto en el Centro Venezolano Americano. Aunque tanto ellos como Boulton reconocieran su genio en vida y lo obligaran, contra su voluntad, a representar un papel estelar en el arte nacional, su extraordinaria obra no parece haber pesado sobre los artistas que le siguen. Reverón, como todo en Venezuela, se convirtió instantáneamente en pasado: y los artistas venezolanos hicieron, claramente, una apuesta al futuro.

La idea de esta apuesta es determinada por el contexto. A partir de Los Disidentes, el arte venezolano avala con entusiasmo los proyectos de la clase dirigente: rápida modernización del país, pasión por quemar etapas, horror al vacío, desinterés por la tradición, pasión consumista. Entre los años 50 y 60 se establecen con gran claridad líneas tendenciales en el arte venezolano, determinadas por algunos acontecimientos sobresalientes. Uno de ellos, quizás el más importante, es el proyecto de la Ciudad Universitaria que adelanta **Carlos Raúl Villanueva,** el arquitecto moderno más connotado del país. La figura y obra de Carlos Raúl Villanueva no ha sido aún examinada a la luz de la crítica, y sin embargo es clave para entender el desarrollo del arte en Venezuela: el respeto por su obra, transformado en veneración y complicidad de quienes fueron sus discípulos, no ha permitido analizarla como un trabajo muy amplio, encabalgado siempre en el,

Carlos Raúl Villanueva: Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela, 1968, proyecto.



eclecticismo. Análisis que descubriría tantos Villanuevas como oportunidades, presiones y contingencias mediaron en el encargo de sus edificios. Villanueva en Maracay y la arquitectura Guzmancista: Villanueva autor del primero y segundo Museo de Bellas Artes, Villanueva pensando los bloques de El Silencio: Villanueva en su casa habitación: Villanueva en la Ciudad Universitaria recorriendo toda la más diversa gama de soluciones arquitectónicas, da la medida de un notable arquitecto, capaz de atender un enorme registro de diseños divergentes, y resolverlos con igual eficacia e idéntica impersonalidad.

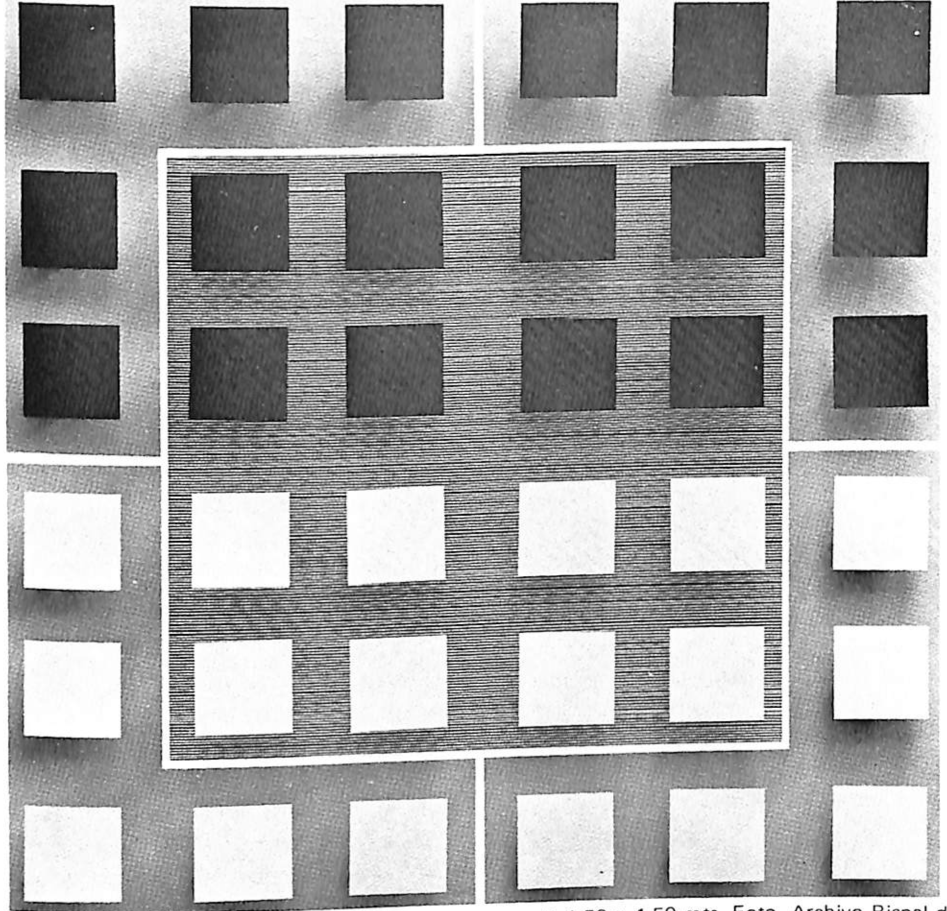
El eclecticismo de Villanueva fué justificado por la teoría del cambio continuo, que a su vez disculpa cualquier salto en la línea de trabajo de un artista. "Al verdadero creador del arte—escribe Alfredo Bulton en su "Historia de la pintura en Venezuela"— le es dado apreciar cuándo una expresión o un género pictórico ha concluído su ciclo como mensaje viviente, e intuye, al mismo tiempo, una nueva perspectiva que está aún por descubrirse". No es nada difícil reconocer, en ese comportamiento considerado ideal, la actitud del científico o del técnico que Boulton, en tanto que máximo teorizador de la tendencia hegemónica del arte venezolano, admira sin reservas. De descubrimiento en descubrimiento, el mundo se abre al artista hacia nuevas perspectivas, alentadas por los fantásticos progresos del modelo tecnológico. Pero tal modelo incita a la acción mucho más que a la reflexión. La reflexión acerca del arte es una característica del arte moderno europeo. Y esta reflexión, que origina los "ismos" y el tono de laboratorio que predominará en muchos de ellos, está íntimamente relacionada con el afán de los artistas de no quedar atrás en la competencia con el progreso ilímite abierto por la ciencia y la técnica. Al proyecto tecnológico que se perfila como prioritario del siglo XX, los artistas responden, en Europa primero y en Estados Unidos después, o bien con simulacros de sistemas basados en la reflexión, examen y propuesta de ciertos datos visuales, o bien con una franca asimilación al estilo del Instituto de Arte y Tecnología de Massachussets, USA.

El desconcierto respecto a las vías artísticas a seguir está en pleno apogeo cuando se funda en París el grupo de "Los disidentes". Los venezolanos, siguiendo la vieja ruta de los respetos coloniales latinoamericanos, van a París, pero París está infiltrado por el sueño tecnológico americano, al que Schöfer y Vasarely (dos húngaros) darán carta de ciudadanía francesa. En París los disidentes venezolanos protagonizan una nueva forma de dependencia cultural no prevista hasta ese momento, como es la dependencia del futuro (asumiendo, desde luego, el futuro de los países desarrollados, como si fuera propio).

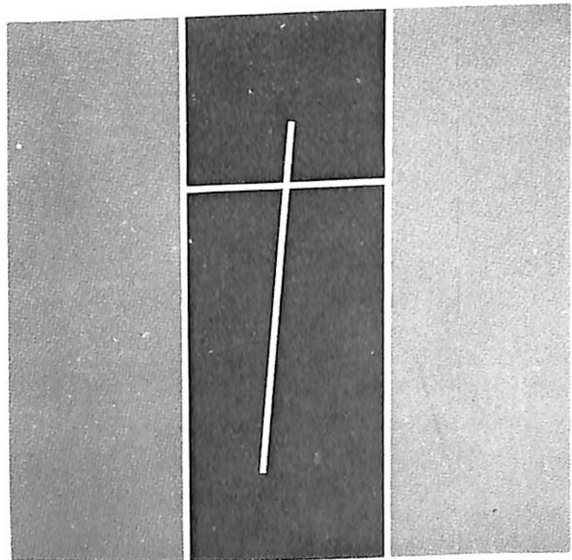
El camino hacia el futuro y el camino del cambio se complementan bien: si el mundo se modifica día a día, se amplía y nos reserva inimaginables sorpresas, la obra será maleable y dúctil a esta situación de movilidad.

El cambio como motor de la creación estética aparece revestido, además, de otro poderoso atractivo: dar la pauta de que se avanza, de que no estamos quietos ni somnolientos en la siesta provinciana (y tropical, para mayor agravante). De este modo, entre "Los disidentes" y los paisajistas del Círculo no se extiende el normal tramo entre dos generaciones, con sus correspondientes y deseables rupturas, sino un planteamiento existencial radicalmente modificado.

En lo que respecta a la investigación de las formas, ese planteamiento da, en París, óptimos resultados. El manejo de dos planos, uno opaco y otro transparente, de superposiciones ópticas, que emprende Soto en 1953 (independientemente de que haya sido precursor, contemporáneo o seguidor de Vasarely, cosa que importa muy poco cuando dos artistas exploran al tiempo el mismo problema formal), lleva al venezolano a resultados espléndidos como el "prepenetrable" de 1957, y, lo que es más interesante aún, al neto planteo de la obra como estructura relacional, visible en varios de sus notables trabajos de finales del 50. Este juego de relaciones, esta autonomía interna de la obra tejiendo elementos y paquetes de elementos, pone al descubierto el me-



Jesús Soto. **"Azul Plata y Negro"**. 1969. Madera y metal. 1.59 x 1.59 mts. Foto. Archivo Bienal de Coltejer.

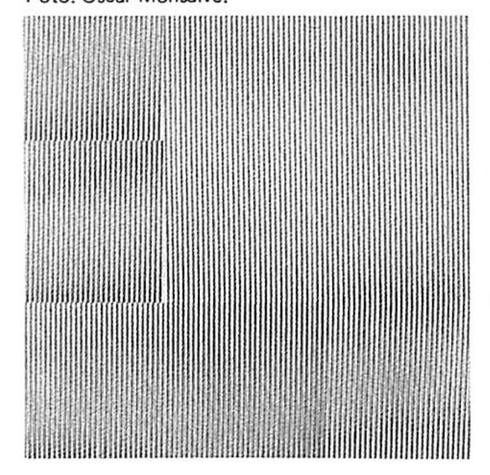


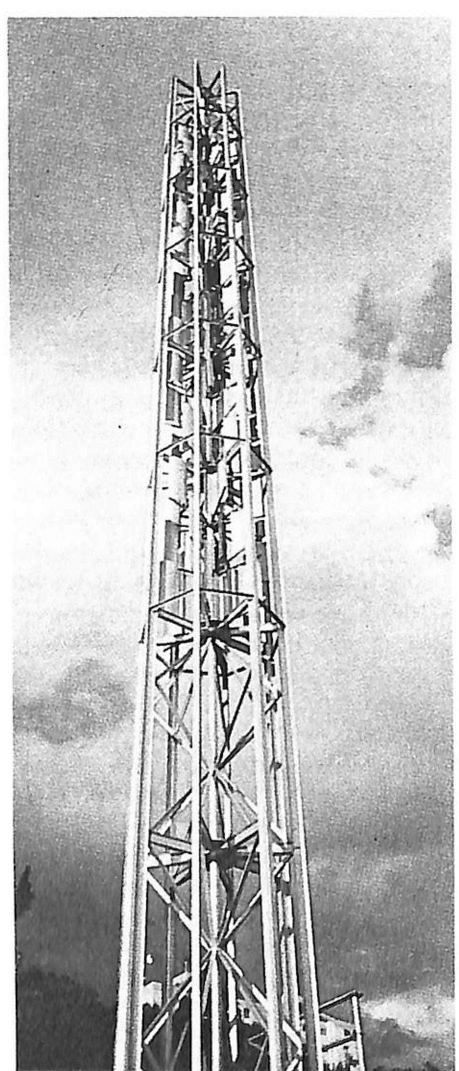
Jesús Soto. **"Cruz móvil"**. 1969. Madera y metal. 1.08 x 1.07 mts. Foto. Archivo Bienal de Coltejer.

canismo de la composición artística, y presenta la obra de arte como una compleja operación autónoma que eleva en el acto el nivel de la invención formal. Llegado a esa zona de complejidad de líneas, espacios y ritmos, Soto, al igual que los cinéticos europeos de la misma época, que bifurcaron sus investigaciones, se desinteresa por cargar la obra de cualquier potencialidad distinta a la que encierra su propia forma. La riqueza estructural se convierte en la potencialidad de la obra, lo cual, sin duda, empobrece su lectura y sus alcances estéticos: es, en otras palabras, una obra sin ambiciones de proyectarse ni sobre la sociedad ni sobre el receptor individual.

Una potencialidad así reducida no puede incidir sino sobre el ojo: el arte óptico es, lo mismo que el cinetismo, un arte retinal, o, a lo más, táctil: no puede comprometer ni siquiera la totalidad de los sentidos, para despertar un placer libidinal. Terminada en ese punto, la indagación artística excluye cualquier intervención en el área de los sentimientos, las emociones y las ideas: no se transfiere del campo artístico al campo estético, bien sea entendido como esfera de conocimiento, bien sea como emoción que, finalmente, también lo conduce a replantarse los propios términos de su existencia, los porqués y los cómos de una interrogación ontológica. No obstante, la concentración formal de tales obras puede ser, en ciertas ocasiones, realmente memorable: ese es el caso de algunas obras de Soto: no así de Crúz Díez, Debourg, Omar Carreño, Ravelo, Víctor Valera o Luis Chacón correspondientes a los últimos años, que no superan su condición de ejercicios ópticos, así sean sobresalientes. Caso enteramente aparte es el de Gego, cuya obra apunta a suscitar con estructuras geométricas libres nuevas experiencias sensibles, envolventes y espaciales, especialmente en la reticulárea y sus derivados: algo semejante a lo que ocurre con la refinada sensibilidad de Marcel Floris, con la geometría aplicada a la arquitectura de Harry Abend o con quienes

Carlos Cruz Díez. "**Fisiocromía No. 808**" 1975. Aluminio y P. V. C. Pintura sobre metal. 1.01 x 1.01 mts. Museo de Arte Moderno de Bogotá. Foto. Oscar Monsalve.





Alejandro Otero. "**Vertical vibrante oro y plata**" 1968. Hierro estructural y aluminio anonizado oro y plata. 22 x 2.00 x 2.00 mts. Museo de Arte Contemporáneo, Caracas.

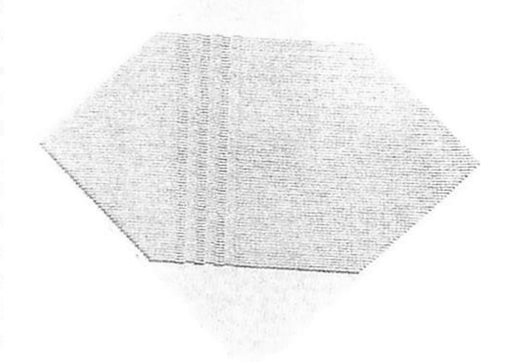
desarrollaron una geometría de campos espaciales cromáticos o neutros, como Mercedes Pardo, Gerd Leufert, Nedo, ciertas obras geométricas de Manaure, y la admirable secuencia de "coloritmos" de Alejandro Otero, que parte de las telas de principios de la década del 50, con finas líneas azules y rojas, pasa por el tablón de Pampatar, se afianza en los coloritmos y se concreta, ya tridimensionalmente, en la Torre del Museo de Bellas Artes y en la Torre vibrante Oro y Plata, explotando el recurso de verticales poderosas que oponen una reja visual a cortes sinfónicos y especios virtuales.

Basta mencionar este vasto elenco, sin duda el más extenso de América Latina, para comprender el carácter hegemónico que adquirió esta tendencia, cuyo punto de partida arranca, sin duda, de la importación al país de los Vasarely, los Herbin, los Pevsner, los Calder, los Arp, a mediados de la década del 50, tanto para ornamentar la Ciudad Universitaria como para constituir las colecciones de la clase dirigente venezolana.

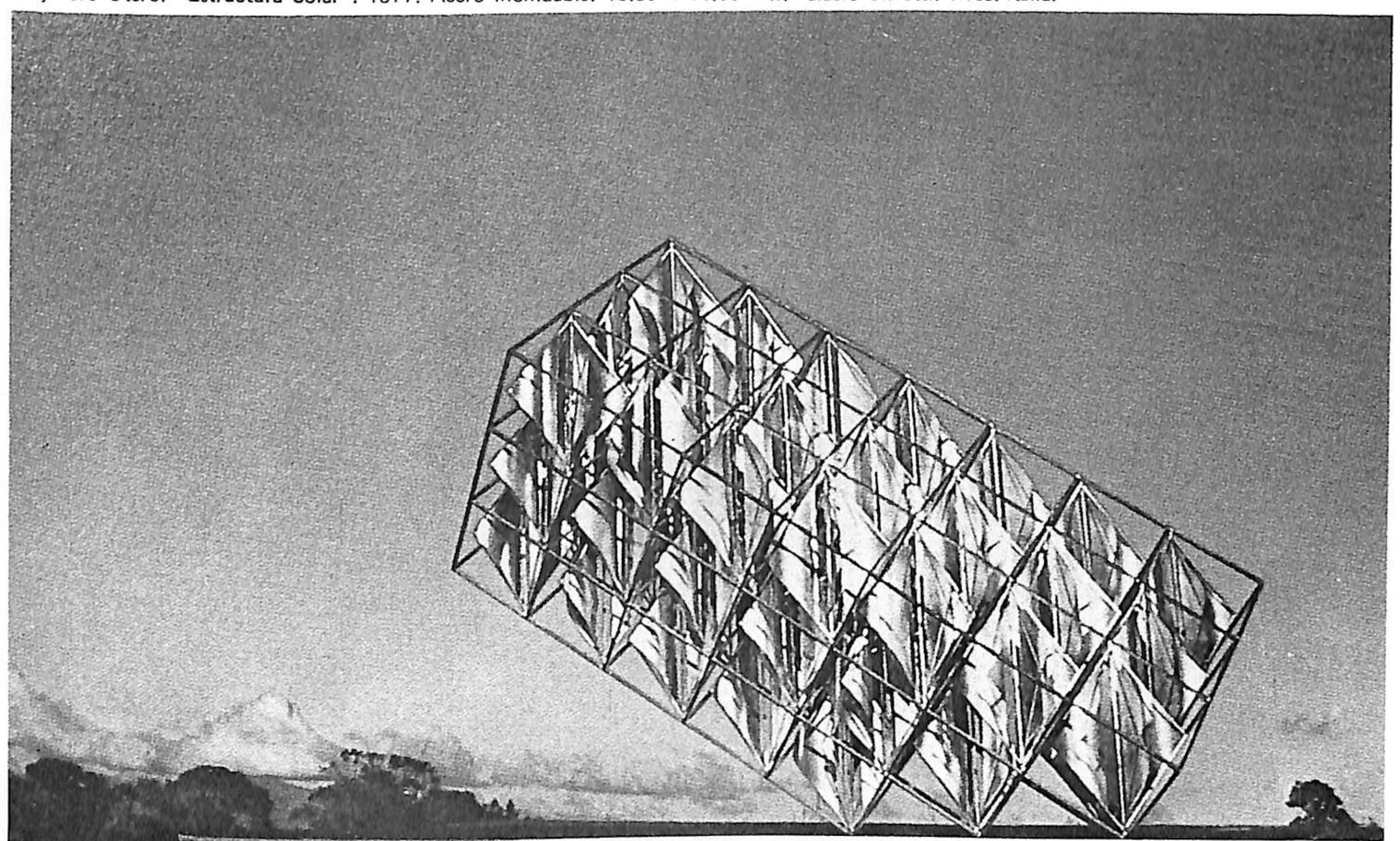
La rápida institucionalización de esta clase, que tiene la edad del petróleo y la astucia de administrar equitativamente las riquezas nacionales, de acuerdo a una rigurosa división de campos: la electricidad, los transportes, el cemento, la construcción, las regalías petroleras, los medios de comunicación, etc., dentro de una economía enfeudada férreamente hasta el presente, cuando la novedad de las trasnacionales ha perturbado el cuadro de dueños de zonas económicas perfectamente delimitadas; la hace aparecer diferente a las oligarquías tradicionales terratenientes de países vecinos como Colombia, Ecuador o Perú. En Venezuela la clase dirigente no sólo acumula una tremenda concentración de riquezas, sino que aspira a protocolizar una imagen de protección de las artes, para lo cual comenzó por reunir las colecciones más ricas y también curiosas del continente, determinadas en muchos casos por las veleidades de la moda o por la llegada circunstancial de algún artista (es típica la "invasión" Calder), concluyendo por ejercer un abierto proteccionismo para quienes apoyan la asimilación entre arte y proyecto tecnológico y les regalan así la ilusión de modernidad y desarrollo. Gracias a tales artistas, el horizonte del año 2.000 se ha despejado ante ellos.

La prédica universalista y orientalista de Guillent Pérez, la orientación futuróloga de Boulton, el culto al año 2.000, han ido convirtiendo la realidad venezolana en ciencia ficción: inevitablemente, el modelo Soto y últimamente el modelo Cruz-Díez, estimulan a parte de las nuevas generaciones a seguir el modelo hegemónico, del cual deriva el éxito, las becas, los encargos, los elogios: pero la grandeza del alto nivel estructural se ha perdido por completo en los epígonos, y quedan los constructores de ambientes, Domingo Alvarez, o los hábiles constructores de objetos, la generación de relevo que ya no experimenta sino que fabrica el experimento convertido en objeto (de lujo) para usuarios sofisticados: Rafael Martínez, Guinand, Salas, Oswaldo Subero, Francisco Salazar, Manuel Mérida, Milton Becerra, Colmenares, siguen alimentando la ilusión de la sociedad tecnológica.

Francisco Salazar. "**Positivo-negativo No. 81**". 1969. Cartón ondulado. 2.00 x 2.00 mts. Foto. Archivo Bienal Coltejer.



Alejandro Otero. "Estructura Solar". 1977. Acero inoxidable. 10.50 × 11.50 mts. Palacio Olivetti. Ivrea. Italia.



Entretanto, la pregunta de rigor es: ¿tales obras, tales tendencias, representan los intereses, valores o posibilidades de la sociedad venezolana?. ¿La tendencia hegemónica ha liquidado las demás alternativas de expresión?. ¿Cómo se explica que, terminada hace ya bastantes años la vigencia del arte óptico y cinético, corran nuevas generaciones venezolanas tras ese concepto que ya no sobrevive sino en sus efectos?. No cabe duda que la sociedad venezolana mayoritaria, que deposita diariamente su confianza en los poderes mágicos de María Lionza y José Gregorio Hernández, no puede sentirse involucrada en esa tendencia hegemónica. La conoce por la proliferación de obras públicas implantadas en diversos edificios de Caracas, y la acepta como parte extravagante de un paisaje perturbador y caótico que alterna indiscriminadamente, en el foco de contaminación que es el río Guaire, caballitos decorativos o fisiocromías de Cruz-Díez. El público se resigna a que no le ahorren ningún elemento que desemboque en la paranoia visual. Recibe estas obras como adornos decorativos, menos comprensibles y útiles que las vallas que, ellas sí, trasmiten una comunicación inteligible. La población caraqueña (a la cual se reduce esta implantación inconsulta, ya que los objetos cinéticos y ópticos regados por el resto del país, ex-poblado, ex-agrario, en sitios tales como Barinas, Maracaibo, Margarita, Ciudad Bolívar, que defienden su equilibrio natural, no pasan de ser francas excentricidades), no solo carece de la educación visual necesaria para comprenderlas y apreciarlas, sino que permanece anestesiada y confundida por las incitaciones contradictorias de una ciudad en perpetua construcción y destrucción. En Caracas no hay elementos de sedimentación visual, mucho menos de tradición, y menos aún de comprensión de obras ornamentales públicas. En tal panorama acultural, la tendencia hegemónica no ha recibido enfrentamientos decisivos sino protestas aisladas que, al provenir de artistas figurativos, Alirio Rodríguez, Oswaldo Vigas, se consideran parte del problema: por eso ha podido imponerse sobre una comunidad pasiva y enajenada por las agresiones visuales que le inflingen diariamente. La tendencia hegemonica ha sobrepasado también los intentos de una crítica nacional que tiene claro el asunto: Juan Calzadilla, Roberto Montero Castro, pero no se ha unido para dar la batalla estudiándolo a fondo.

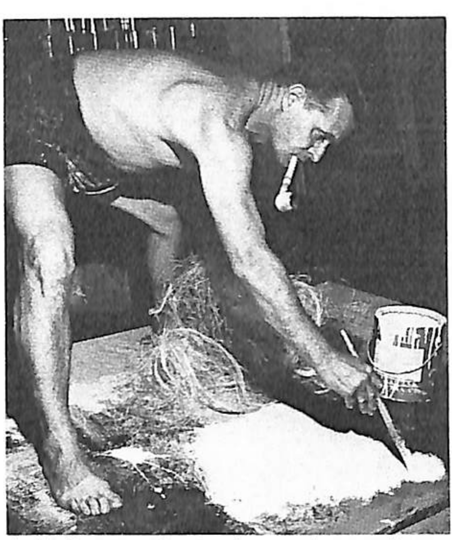
El Estado, por su parte, que tam-

bién es inmensamente rico, ha convalidado la tendencia hegemónica. Un partido popular poco seguro de sus bases culturales y confiado, secretamente, en el "refinamiento" de la burguesía ilustrada, ha dado su visto bueno, su apoyo incondicional y su generoso aporte financiero a las obras públicas que coincidieron con el proyecto hegemónico: el millonario y controvertido monumento al hierro de Jesús Soto, patrocinado por la Corporación de Guayana, los proyectos de Cruz Díez para el terminal de Los Teques o para el nuevo aeropuerto, son ejemplos fehacientes.

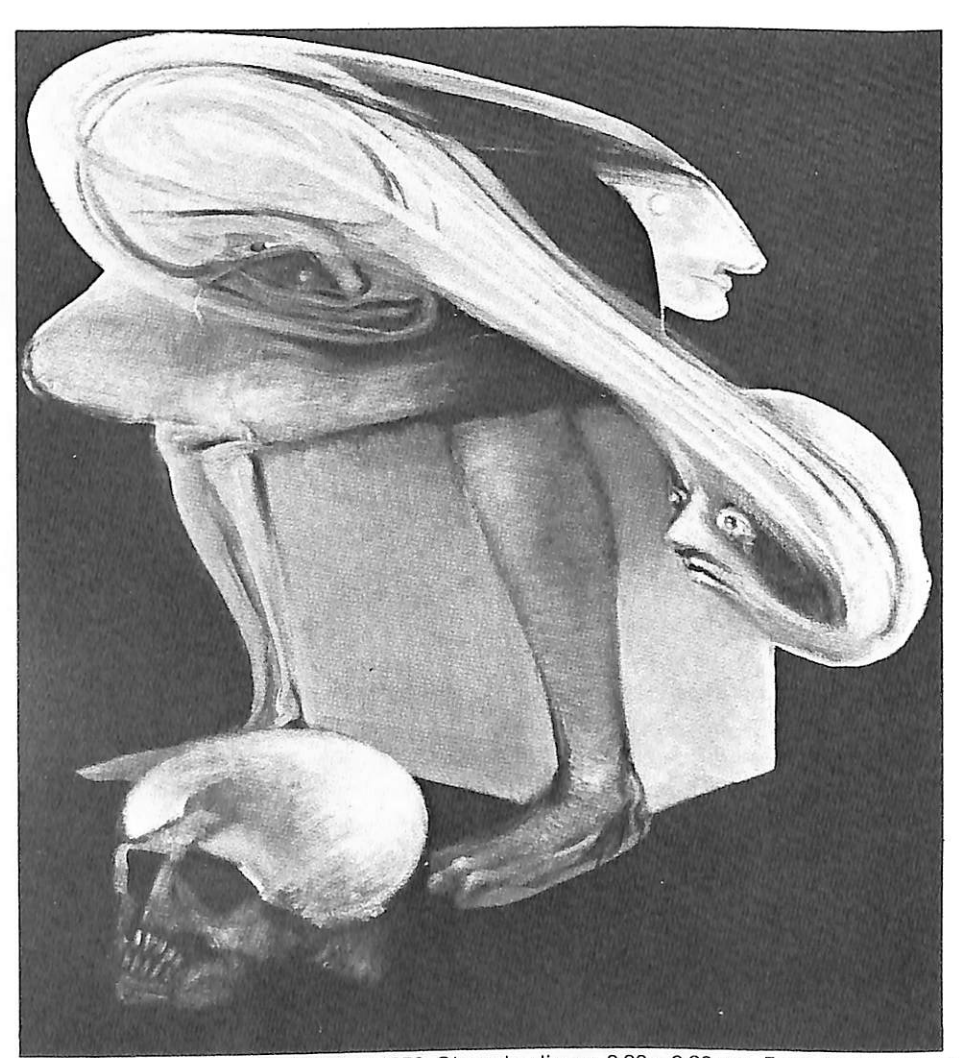
El favor oficial y privado dispensando al cinetismo, al arte óptico y al arte abstracto geométrico, no ha sido otorgado impunemente. El espacio socio-político donde se mueve este arte está cargado de ideología elitista y reaccionaria (pese a que, en los últimos tiempos, ha defendido la dudosa e inconvincente socialidad que se desprendería de su ubicación en el ámbito urbano): la comunidad no puede verlo sino como otro objeto suntuario que se suma a las ficciones de una Caracas-metrópoli-cosmopolita.

Ya es el momento, sin embargo, de reseñar una actividad plástica diferente, que hasta el momento es casi marginal a la tendencia hegemónica, pero que ha ganado terreno al manifestarse, cada vez con mayor franqueza, su propósito de relevo.

La pintura figurativa venezolana tuvo su momento heróico en la segunda mitad de los 60, cuando el grupo de "El Pez Dorado" y "El Techo de la Ballena" avanzaron al tiempo por vías convergentes donde coincidieron la literatura, el activismo y la acción política, la guerrilla intelectual y el enfrentamiento frontal al orden constituído. Desde la perspectiva de la plástica, los nombres de Carlos Contramaestre, como provocador (fué famosa su exposición de pedazos de carne colgando de ganchos), de Miguel Dángel, como autor de "sacrifixiones" donde aprovechaba su profesión de taxidermista para formular un grotesco monstruoso, de Régulo Pérez como pintor social sin altibajos en su pro-

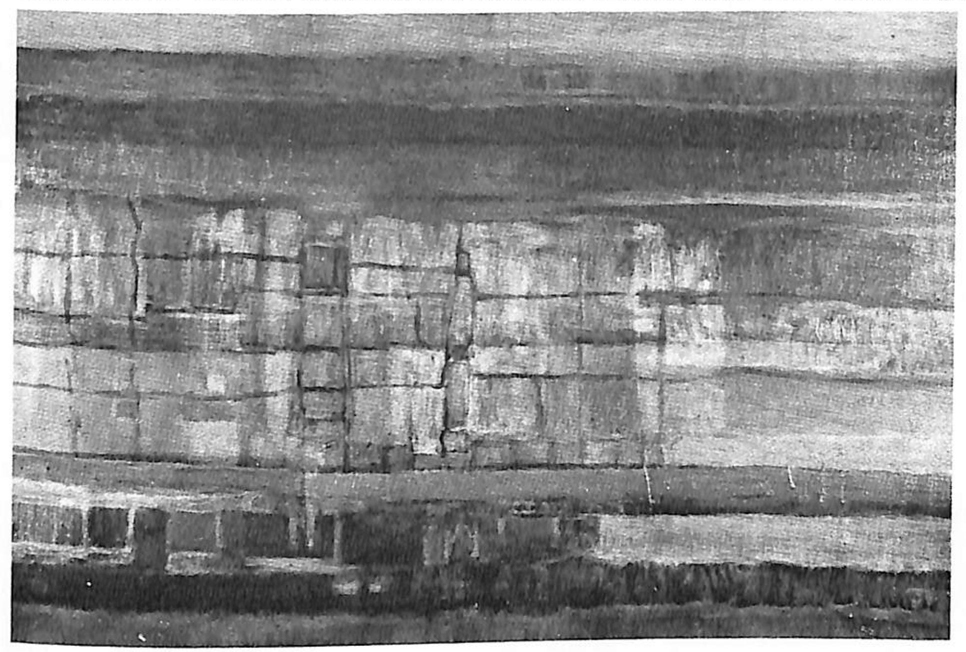


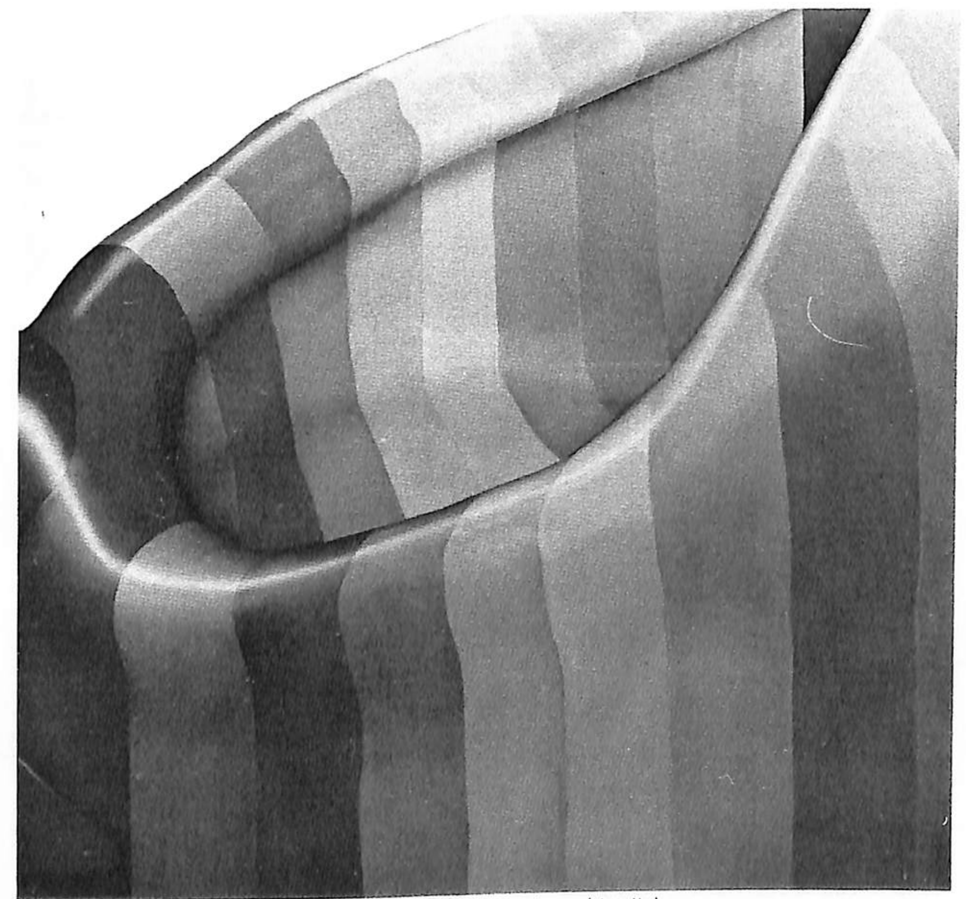
J. M. Cruxent ejecutando uno de sus collages. Foto. Archivo Bienal Coltejer.



Alirio Rodríguez. **"De nuevo Hamlet"** 1970. Oleo sobre lienzo. 0.90 x 0.80 mts. Foto: Archivo Bienal Coltejer.

Maruja Rolando. "**Moradas**". 1967. Oleo sobre lienzo. 90 x 1.30 mts. Foto: Archivo Bienal Coltejer.





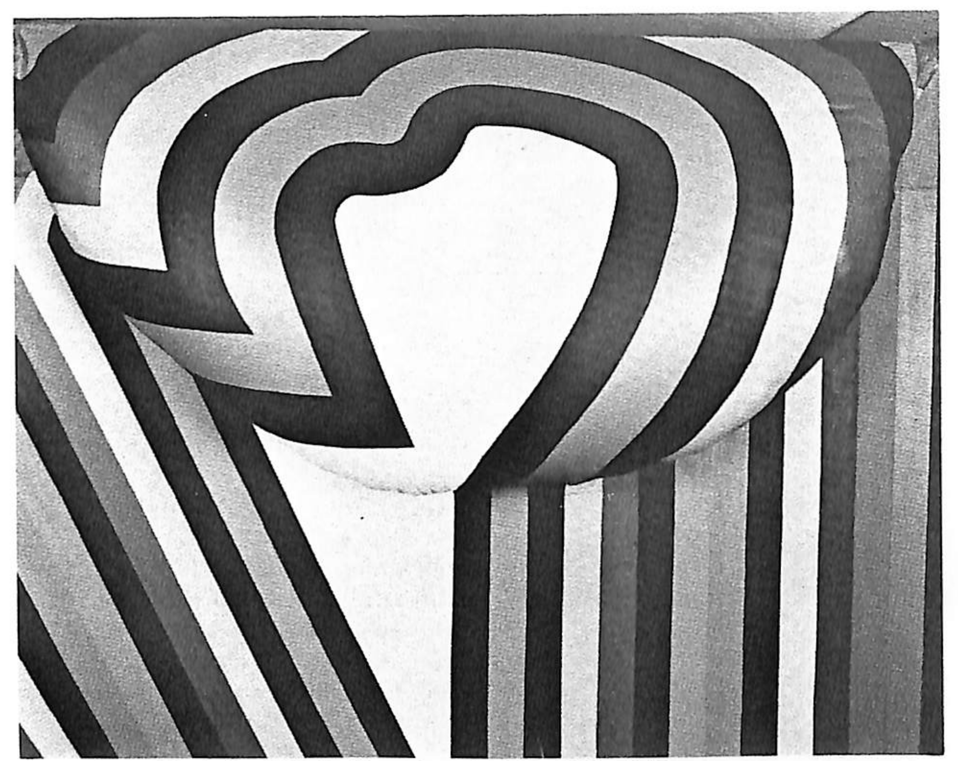
Margot Romer. "**La forma en el alba**". 1976. Técnica mixta. (detalle)

grama de lucha a través de una pintura expresionista, por desgracia, de limitados alcances, y de Jacobo Borges, pintor, en ese entonces, netamente influído por Ensor y De Kooning, pero ya provisto de un profundo bagaje de fuerzas y originalidad interna, fueron los más destacados. Pero el Techo de la Ballena, como casi todos los movimientos de cuño político-surrealista, (al igual que el "nadaísmo "colombiano" o "el corno emplumado" mexicano), fueron devorados por su misma anarquía, devorados entre poetas, fustigadores, ironistas o imagineros delirantes. La fugacidad de tales ensayos se explica muy bien por el peso de nuestra vida cotidiana, cuyo surrealismo natural siempre vence al surrealismo de cenáculo. Si América es, como ya parece un lugar común desde la famosa frase de Bretón, un continente surrealista, el surrealismo culto cae en la pura tautología y pierde su condición provocadora y hasta urticante. En Venezuela se salva un sólo pintor culto, que por su sincera empatía con lo popular fué capaz de construir cajas y objetos mágicos de gran belleza: Mario Abreu.

El Pez Dorado y el Techo de la Ballena se disuelven en el período violento de la guerrilla urbana y pierden su liderato plástico cuando la mayoría de los pintores venezolanos abraza con entusiasmo un informalismo derivado del español, dedicándose de lleno a la exploración de materiales y texturas.

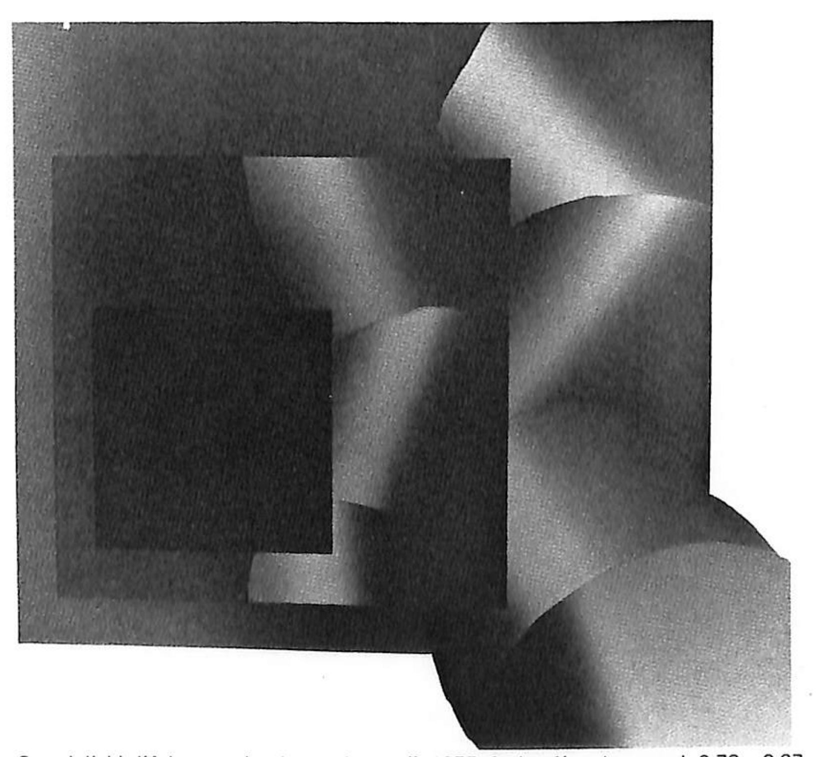
En un amplio panorama donde Cruxent, Maruja Rolando, Jaimes Sanchez, Teresa Casanova, Vigas Angel Luque, destacaron netamente, dos mujeres llevaron el informalismo a un plano verdaderamente original: Elsa Gramcko, autora de algunas de las más bellas piezas texturales que puedan conocerse, en las que representaba vagamente puertas, casas, ventanas, lugares cerrados de un misterio penetrante: y Luisa Richter, cuyas figuras grotescas, sacudiéndose por mérito propio todo recuerdo del expresionismo alemán y austriaco, se constituyeron en auténticas criaturas salidas del bloque vivo y brutal de la materia.

Tales tentativas figurativas o expresionistas o poéticas quedan replegadas, sin embargo, por la irresistible ascención de Soto, a un lugar casi marginal. La exhibición de Jesús Soto en 1956 en el Museo Guggenheim de Nueva York, tuvo características de apoteosis para la clase dirigente y la cultura oficial. En 1977 el favor oficial oscila hacia Cruz Díez, autor de la Plaza Venezolana en París, y asciende, justamente, la estrella de Alejandro Otero, quien arma, en una temporada récord, tres diversas estructuras solares de tamaño monumental en Bogotá, Washington y Milán, las cuales, (aún cuando siempre haya que rodear los proyectos de Otero de su constante e hipersensible filiación poética) no dejan de convalidar la proyección hacia el futuro de la cultura hegemónica.



William Stone. Sin título. 1973. Acrílico sobre tela. 2.00 x 3.00 x 0.15 mts.

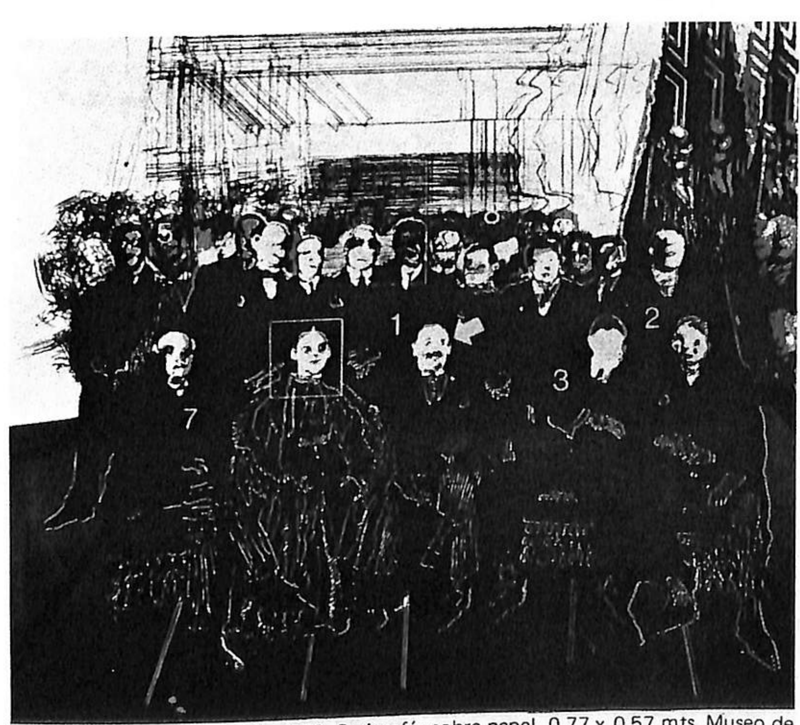
La desproporción que alcanzó esta cultura ha comenzado a socavarla. La idea de que "no hay más ruta que la muestra", así venga de Siqueiros, o exprese la intención de cinéticos de vanguardia o realistas socialistas de retaguardia, siempre es infortunada. Algunas voces críticas, de las pocas que no se resignaron al silencio han puesto en tela de juicio la dominación del cinetismo, subrayando su falta de representatividad en relación con un país que dista mucho de haberse desarrollado tecnológicamente, padece una concentración hipertrófica en el petróleo y el hierro y exhibe unos desigualdades sociales en la distribución de la riqueza, de tal dramatismo, que tornan imposible sostener la ilusión del desarrollo. A la luz del duro examen que, en cambio, los sociólogos y los economistas más progresistas realizan respecto a las realidades del país, Venezuela resulta afectada por todas las graves características del subdesarrollo y confundida, además, por la enormidad de sus ingresos petroleros que la arrastran casi inevitablemente a una concepción saudita de caos, desniveles sociales, dilapidación y consumismo incontrolable.



Susy Iglicki. "A la una a las dos y a las tres". 1975. Serigrafía sobre papel. 0.72 x 0.67 mts.

Los continuos llamados a adquirir conciencia de esta situación han fomentado, sin duda, un clima de aler-

ta, de regreso a tierra, que también indudablemente ha favorecido la obra plástica de un nuevo grupo que desobedeció la señal de la tendencia hegemónica, aunque su desobediencia no tiene nada de subversiva y se resuelve por vías individuales de naturaleza exclusivamente plástica. No obstante, la primera aparición de un nuevo grupo de artistas se hizo, hace pocos años, alrededor de una obra colectiva titulada "Las sensaciones perdidas del hombre", que iba al rescate de lo que se perdió en tantas convulsiones y confusiones: el tacto, el olor, la humildad de materiales desechados, lo cual conllevaba la ironía, la crítica, el rechazo a las fórmulas exitistas, el reencuentro del arte como proceso personal y, porqué nó? el tono sentimental y heróico. Estas actitudes sirven aún para comprender la obra de Margot Römer, ampliaciones enormes de fragmentos de urinarios convertidos en banderas de color: los objetos táctiles de William Stone: los paisajes de José Antonio Quintero: las escenas de autopistas alucinantes de Sonia Márquez: los espacios y escenas oníricas de Campos Biscardi y Pacheco Rivas, fiel discípulo, este último, de un extraordinario marginal de provincia, Emeterio Darío Lunar: los seres clausurados, vendados y cosidos de Edgard Sánchez, la tipología fantástica de Carmelo Niño y de Angel Peña: las odas a la madera de Ana María Mazzei: el reencuentro con la montaña de Anita Pantín: las formas orgánicas de Valerie Brathwaite en escultura y de Susy Iglicki en grabado: la tortura de imagen del hombre que proveen Alirio Palacios y Detinievski. Este frente cada vez más amplio, del cual me he limitado a citar sólo algunos ejemplos ya consolidados, no goza todavía, sin embargo, del favor de la clase dirigente. Por fortuna este vasto y plural regreso, no sólo al tema y a la figuración sino a la voluntad de trasmitir significados, no ha sido manipulado por la ideología dominante. Por ahora se trata de un arte de reserva, que ha desequilibrado, eso sí, la invencible confianza que tenía la clase dirigente, y aún el Estado, en su imagen tecnológica. El punto más desconcertante, y también peligroso, es el regreso a los significados y al esfuerzo de comunicarlos. La obra vuelve a ser un vehículo de ideas, sentimientos y concreciones estéticas. Recobra el uso de la palabra, se interesa por el receptor, e incluso lo acosa. El arte vuelve a pensarse en Venezuela como lenguaje apto y enriquecedor.



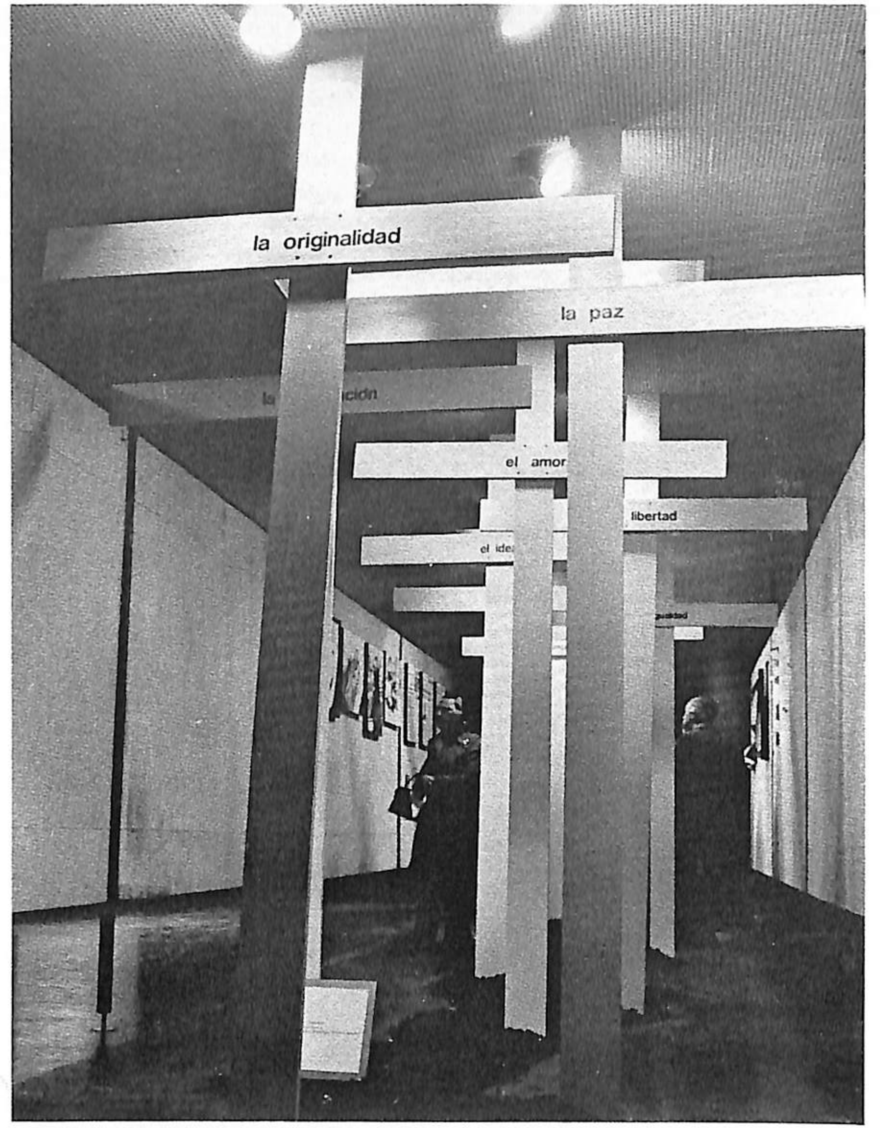
Jacobo Borges **"Señales 1"**. 1973. Serigrafía sobre papel. 0.77 x 0.57 mts. Museo de Arte Moderno de Bogotá. Foto: Oscar Monsalve.

De todos los figurativos, sólo Borges, quien durante casi cinco años dejó de pintar para dedicarse a la acción política, al cine y a la investigación de los nuevos códigos de comunicación, está alcanzando las marcas de la tendencia hegemónica, pese a la crítica que su obra conlleva: aun cuando, en los últimos tiempos, ha derivado hacia los paisajes y los sueños, hacia el descubrimiento de fantasmas en espacios virtuales que dan un nuevo espesor al tiempo y al espacio. Tiempos reversibles, espacios simultáneos, fuertes impregnaciones evocadoras, el regreso del tiempo perdido, la posibilidad de lo invesible, marcan un camino proustiano, —seductor, perdonable—, desprevisto de la virulencia de su antigua postura crítica. No quiero decir con esto que su obra decaiga: por el contrario, la intensidad de esta concepción crece día a día.

No niego que temo el poder de la cultura dominante venezolana, justamente porque la excepcionalidad de su súbita riqueza la vuelven insegura y frágil. Toda élite que se sabe vulnerable crea marcos férreos: no es una casualidad que, del cincuenta hasta ahora, haya manejado con omnipotencia las tendencias del arte, obligando a la mayoría de los artistas a distorsionar la lógica interna de sus propios procesos y a dar saltos en el vacío. Tampoco oculto mi preocupación de que, a casi treinta años de distancia de los disidentes, ya no haya disidentes: hay favoritos, burócratas o marginales. ¿Es esto posible o al menos aceptable?.

No es de extrañar, por el contrario, que la plástica venezolana configure un caso único en el panorama continental. También Venezuela, por ser el único país petrolero, es un país singular. Lo apasionante será ver si el nuevo arte emergente resuelve atender a ese país real, o a las ficciones de la cultura dominante.

Alvaro Barrios ha representado a Colombia en la VII Bienal de París, (1.971) la IX Bienal de São 'Paulo (1.975). El nos presenta en esta ocasión una faceta distinta de la nueva orientación que ha tomado la Bienal de São Paulo.



Luis Pazos. "**Cementerio**". 1971. Arte de sistemas. Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. C. A. Y. C. Vista de la instalación. Foto: Archivo Bienal de Coltejer.

LA XIV BIENAL DE SAO PAULO MUERTE DE UN MITO

La Bienal de São Paulo parece haber acabado, en su edición número XIV, su tradicional vocación por el arte convencional que la situó durante años a la cabeza de los eventos artísticos más conservadores del mundo. No obstante, su reglamento la define como un "evento artístico de vanguardia, constituído por manifestaciones clasificadas, considerando las variadas, profundas y continuas transformaciones que ocurren en el escenario artístico mundial" (1). Aunque este vivificante concepto fuese precariamente aplicado en la práctica (ya que São Paulo fué convirtiéndose paulatinamente en un evento internacional para promover un falso "boom" del arte latinoamericano en el mundo) (2), la verdad es que el hecho de clasificar por categorías la orientación que cada edición tendrá, no es exclusivo de la Bienal de São Paulo. La de París de 1.971 estuvo dedicada al Arte en el Medio Ambiente y al Hiperrealismo (3). Esta última tendencia, impuesta en esa oportunidad, fué cuestionada por la misma Bienal de París en 1.975, cuando estableció un paralelo entre el Hiperrealismo y el Realismo Socialista, según las categorías señaladas para esa edición. El Arte Cinético, el Pop Art y otros movimientos contemporáneos fueron promovidos por la Bienal de Venecia mediante reglamentos pre-establecidos cuya función consiste en difundir, de manera didáctica y organizada, distintas manifestaciones artísticas que correspondan al contexto histórico-cultural en que se desarrollan las Bienales. Estos, sinembargo, no siempre se cumplen estrictamente, desvirtuando de este modo la finalidad específica de cada evento. La Bienal de São Paulo no es una excepción, especialmente a causa de los encargados de seleccionar los envíos, quienes, desconociendo las categorías señaladas para cada oportunidad, escogen artistas cuyas obras no corresponden a estas cate-

gorías o clasificaciones. Así, mientras la XIII Bienal estaba dedicada al Arte de Sistemas y al Video-art muchos países desconocieron estas disciplinas; los jurados ni siquiera juzgaron los envíos de Japón y Estados Unidos —exclusivamente consagrados al Arte de Video, incluído el extraordinario "T. V. Garden" de Nam June Paik— lo que motivó la protesta y el retiro de este último país, y en cambio premiaron tejidos, pinturas abstractas y cuadros surrealistas tradicionales. Qué hacían estas obras en un evento que, en teoría, no contemplaba la posibilidad de exhibirlos?. Lejos de coaccionar la libertad de los artistas, un evento con categorías preestablecidas está solo limitando la participación de todas las tendencias existentes, para especializarse, en cada edición, en aquellas que el reglamento determine, de acuerdo al criterio mencionado al comienzo. Esta posición es tan válida como la de aquellos eventos que limitan la edad de los participantes (la Bienal de París solo permite una edad máxima de 35 años) o el tipo de expresión artística (las primeras Documentas de Kassel estaban destinadas a exhibir esculturas solamente). Un artista como Pollock, por ejemplo, no participaría en un evento destinado a destacar las distintas manifestaciones del "Arte no catalogado", puesto que su trabajo está catalogado como Expresionismo Abstracto; y podría en cambio exhibirse allí la obra de todos los artistas serios que trabajasen en la categoría de "Arte no catalogado". Resultaría poco serio, en cambio, que un artista no cobijado por ninguna de las disciplinas de un evento de esta naturaleza, eviara a ella su obra (del mismo modo como, en otro campo, carecería de seriedad asistir a una comida de corbata negra si este tipo de actos contradijese nuestros principios sociales). Las Bienales envían con anticipación una copia de sus reglamentos a curadores, artistas y entidades coordinadoras de cada país, a fin de que la escogencia de sus representantes corresponda con la orientación del evento.



Alvaro Barrios y Jorge Glusberg, Director del **"Grupo de los Trece"**. Durante el "I Coloquio Latinoamericano de la Comunicación". Realizado en Buenos Aires en 1975.

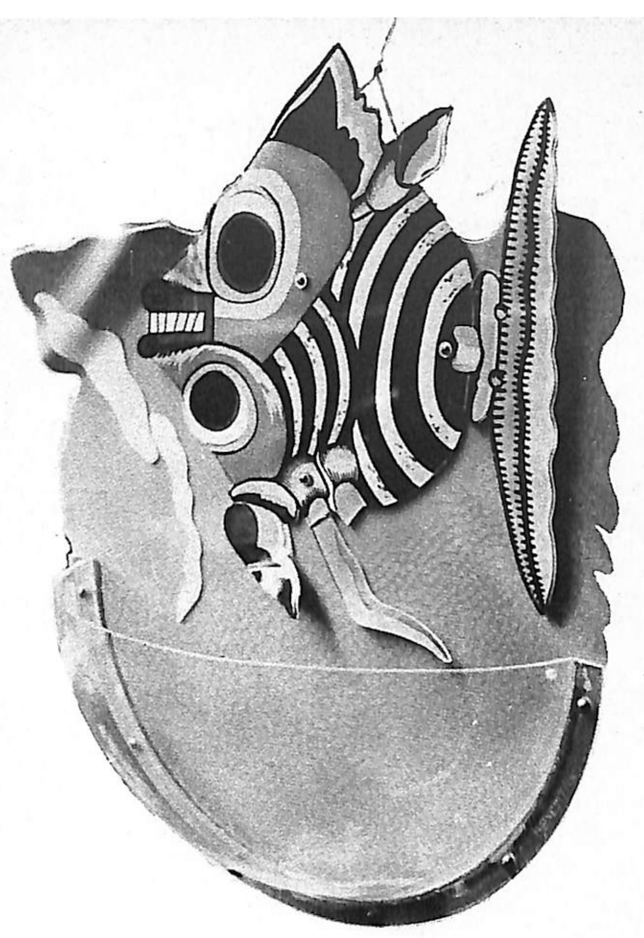


"El Grupo de los Trece" en mesa redonda ante el público de Buenos Aires, en su sede del Centro de Arte y Comunicación.

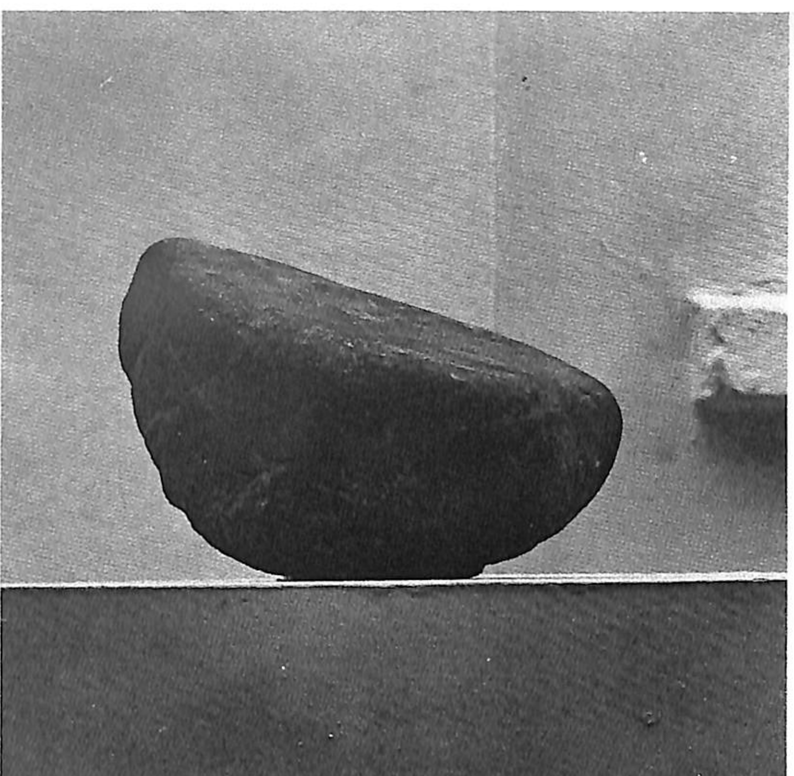
EL GRUPO DE LOS TRECE

Dentro del concepto de "Arte no clasificado", el "Grupo de los Trece" del Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires obtuvo el Gran Premio de la última Bienal de São Paulo. Para aquellos no familiarizados con la trayectoria de este grupo argentino, se hace necesaria una somera introducción a su historia y propósitos.

El grupo no ha estado integrado siempre por los mismos ni han sido siempre trece. En 1.971 sus miembros eran Jacques Bedel, Luis Benedit, Gregorio Dujovny, Carlos Ginsburg, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Jorge Glusberg, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich y Horacio Zabala. Desde su fundación hasta el premio de São Paulo en 1.977, el grupo ha desarrollado una serie de actividades que incluyen invitaciones a artistas de reconocida ascendencia en el campo del Arte Experimental (Dennis Hoppenheim y Christo Javacheff entre ellos) a fin de discutir en el CAYC propósitos, ideas y programas de trabajo; elaboración de filmes, video-tapes, edición de libros, etc. Sus miembros



Luis Fernando Benedit. **"Pecera".** (prototipo para un múltiple). 1968. Plexiglass y esmalte. 0.70 x 0.50 x 0.25 mts. Foto: Archivo Bienal de Coltejer.



Jorge González Mir, del "Grupo de los Trece" ganador de la XIV Bienal de São Paulo. Título de la obra: **"Piedra".** En la III Bienal de Medellín iba acompañada por el siguiente texto: "Piedra. Hallada en Buenos Aires. Químicamente constituída en su mayor parte por asfaltita, con un 30o/o aproximadamente de granito y en menor proporción arena. Suele emplearse como fuente de calor. Puede utilizarse en diversos tipos de calderas, en máquinas industriales y de guerra. Se emplea también como elemento que genera una actitud de libertad en el hombre. En Julio de 1.807 su uso fué masivo en la ciudad de Buenos Aires. En la actualidad ha sido empleada en Córdoba, Rosario y Tucumán". Foto: Jorge Ortiz.

permanentes, así como sus integrantes transitorios e invitados ocasionales (4) no son gente desconocida: LUIS BENEDIT fué premiado en la Bienal de Venecia de 1.970 con su obra "4.000 abejas en Venecia", gigantesca escultura para producir miel artificial y natural, de la serie de sus famosos "habitáculos para animales" que incluyen animales reales como peces, gatos, ratones, lagartijas, tortugas y panales de abejas en plena actividad. En 1.972, Bernice Rose, Curador asociado del Museo de Arte Moderno de New York presenta una gran exposición individual de su obra allí, con introducción del director del grupo, Jorge Glusberg. LUIS PAZOS representó a Argentina en la VII Bienal de París en 1.971, época en que había editado ya dos libros: "Experiencias" e "Imágenes". JACQUES BEDEL representó a su país en la VI Bienal de París, 1.969, y ha participado en más de 100 exhibiciones colectivas en Europa y América. JORGE GLUSBERG director del CAYC, entidad que reemplazó al desaparecido Instituto Di Tella en la promoción de las actividades del arte experimental en América del Sur, ejerce la crítica de arte desde 1.951. VICTOR GRIPPO alcanzó notabilidad con sus objetos movidos por energía tomada de papas crudas, en la VI Bienal de París. ALFREDO PORTILLOS, ex-sacerdote jesuíta cuya obra ambiental de raíces metafísicas le valió el Premio Braque del gobierno francés en 1.965 y el Premio "Ver y Estimar" del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. ALBERTO PELLEGRINO perteneció al antiguo Instituto Di Tella y obtuvo el primer premio en la muestra "Escultura, follaje y ruidos" en 1.970. JORGE GONZALEZ MIR obtuvo el premio de la Bienal de Chile en 1.965 y es conocido en Colombia por su participación en la III Bienal de Medellín donde exhibió un foco de 200 watios iluminado por una corriente de 5 watios. Igualmente CARLOS GINSBURG realizó en nuestro país su obra "Piedra", usando una roca de 200 metros de altura para la misma Bienal. Sobre su trabajo, el crítico italiano Gillo Dorfles, jurado en esa ocasión, dice: "Entre algunos nombres ya notables sobresale Carlos Ginsburg (quién tuvo la constancia de cumplir en el término de dos meses, el recorrido total de Buenos Aires a Colombia en "auto-stop") exhibiendo en la Bienal su instrumental de trabajo: Bolsa de lana, mochila, etc., junto con la exhibición de sí mismo con la indumentaria de "artista mendicante" (5).

También sobre el "Grupo de los Trece", que se presentó en pleno en la III Bienal, dice Dorfles: "Un solo aspecto me ha parecido significativo en esta Bienal, que no obstante sus defectos es el único intento serio de dar una posibilidad de expresión al subdesarrollo del arte latinoamericano, sin recurrir a los medios de información europeos: la presencia de un nutrido grupo de artistas conceptuales argentinos, coordinada sabiamente por el crítico Jorge Glusberg". (6).

En ese mismo año el "Grupo de los

UN ARTISTA NO ES COMO OPINAN LOS
PEDANTES O LOS FUNCIONARIOS DEL ESTA
DO O EL PUBLICO EN GENERAL, UN CABALLERO
DESENFADADO QUE, EN SU LOCA ALEGRIA LANZA
DE CUANDO EN CUANDO AL MUNDO SUS OBRAS
DE ARTE. EN LOS MAS CASOS, POR DES
GRACIA, ES UN POBRE INFELIZ QUE, AHO
GADO POR UNA RIQUEZA INUTIL HA DE
DESPRENDERSE DE ALGO SUYO. EL MI
TO DEL ARTISTA FELIZ NO ES MAS
QUE CHACHARA DE PROFANOS. NA
DIE SABE EL PORQUE DE TODO ESO:
UN ARTISTA SERIO Y QUE SE RES
PETE DEBE SER DESDICHADO EN
LA VIDA. CADA VEZ QUE TIENE
HAMBRE Y ABRE LA HELADERA
ENCUENTRA IDEAS EN LUGAR DE ALIMENTOS

Carlos Ginsburg. Detalle de la obra: "el artista mendicante". Presentada en la III Bienal de Coltejer. Foto: Archivo.

Trece" es noticia internacional cuando el gobierno del general Lanusse clausura una muestra suya al aire libre en la Plaza Roberto Arlt de Buenos Aires. Una verdadera protesta mundial se deja sentir en la voz de innumerables críticos, entidades, y artistas de primera importancia, entre ellos Soto, Le Parc, Cruz Díez, Segui, Sobrino, Vito Acconci, Rubens Gerchman, Dennis Hoppenheim, Jasia Reichardt (7) Barry Flanagan, Richard Hamilton y otros. El "Time" publica esta nota: "Desde la Argentina han llegado noticias que una exhibición internacional, incluyendo trabajos de 114 artistas extranjeros, y 14 de ese país —denominados "Grupo de los Trece"— ha sido clausurada por la policía argentina. Sus trabajos han sido confiscados y el organizador acusado. "El grupo de los Trece" es muy bien conocido por artistas y críticos de Gran Bretaña, muchos de los cuales han sido invitados a exponer o dictar cursos en su sede de Buenos Aires. La propuesta de estos jóvenes argentinos es interpretar el cambio que se está dando en todas las áreas de la vida humana y en especial en el campo social y cultural. El Agregado Cultural de la Embajada Argentina en Londres, Sr. Mauhourat, se limitó a decir: Nunca he oído de esa gente" (8).

"Esa gente" fué la que el año pasado obtuvo el Gran Premio de la XIV Bienal de São Paulo.

HABLA JORGE GLUSBERG

"El artista en la sociedad contemporánea —dice Jorge Glusberg, director del grupo— ya no opera solo: acciona en un entorno social y se prepara para entrar en los umbrales de un nuevo tipo de sociedad. Como anticipador de nuevas realidades, el artista se mueve más cómodo trabajando en un grupo de pertenencia, comprendiendo por grupo la reunión de dos o más personas que comparten normas y cuyos roles sociales están estrictamente intervinculados; encontrando un equilibrio entre la productividad del grupo y las necesidades personales de cada uno de sus miembros (9). Nuestra real preocupación común no es más perseguir la creación de un nuevo arte, sino de contribuír a desarrollar una nueva cultura. El propósito del grupo es claro y abiertamente ideológico, porque su aspiración fundamental no es la de hacer una revolución estética, sino la de contribuír a una revolución cultural (10). Es un arte en cambio porque quiere reconquistar el espíritu de imaginación de los argentinos, porque no acepta el circuito mercantil de los museos y las galerías comerciales sino que quiere dialogar en la calle y en las plazas, en los barrios y en los sindicatos; es un arte en cambio porque valiéndose de mediaciones conceptuales, toma conciencia de lo social y regional argentinos para plantear una nueva cultura de la imagen. Aún queda mucha gente que desea incorporar a su espíritu las felices indagaciones que en otros sectores del arte creativo realizan hombres que tienen fé en las modificaciones constantes que sobre las artes tradicionales realiza una ardiente vanguardia". (11).

UN MITO ROTO

Es, pues, una buena noticia que la Bienal de São Paulo haya roto con el mito de que el arte latinoamericano no puede apelar al lenguaje universal, común al espíritu de todos los hombres, para limitarse, so pena de no ser considerado arte serio, a las peregrinas y estrechas libertades de una pintura, escultura o dibujo convencionales.

Si bien es cierto que el arte latinoamericano no debe buscar su identificación exclusivamente en patrones dados por una sensibilidad internacional ajustada a formas sociales y culturales distintas a su propio medio, no lo es menos que un arte circunscrito a la cultura y la sociedad latinoamericana no puede darnos una visión satisfactoria del arte en general, el cual, en esencia, tiene un amplio campo de acción dado por una época y una sensibilidad universales. El arte de cada lugar del mundo es válido, no cuando plantea solo una problemática local, sino cuando, apoyado en los estímulos que nos llegan del presente, alcanza a expresar una verdad interior, lograda y concreta, la cual llevará sin duda una cuota muy rica mas no total, del medio en el cual el artista se desenvuelve.

(1) Reglamento de la Bienal de São Paulo, Cap. 1 Arts. 1o. y 2o.

(2) Ninguna Bienal ha premiado tántos latinoamericanos como la de São Paulo; desde la primera edición, en 1.951, hasta la XIII en 1.975, unos 60 latinoamericanos han obtenido premios importantes.

(3) En esa oportunidad Colombia estuvo representada por el autor de este artículo, quien presentó un Espacio Ambiental, y por Santiago Cárdenas, cuyas pinturas inciden de algún modo en el Realismo de ese momento. Ambos participaron en la primera muestra de Ambientes que se realizó en Colombia, organizada en 1.968 por Marta Traba.

(Nota de la Redacción)

(4) Entre los más frecuentes figuran Antonio Berni, Richard Kostelanetz, el colombiano Antonio Caro Lopera, Lea Lublín, Enrique Torroja, Nicolás García Uriburu —con sus conocidas coloraciones de ríos— Marta Minujín, Edgardo Antonio Vigo y Liliana Porter.

(5) "Corriere della Sera", Milán, 7 de Mayo de 1.972.

(6) Catálogo de la III Bienal de Coltejer, 1.972.

(7) Jurado inglesa de la III Bienal de Coltejer, 1.972.

(8) "Time" de Londres, Octubre 27 de 1.972, página 25 (Extracto).

(9) Jorge Glusberg, introducción al catálogo "El Grupo de los Trece" en Arte de Sistemas, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Diciembre de 1.972.

(10) Catálogo "Grupo de los Trece" Buenos Aires, Sept. 9 de 1.974.

(11) "Arte en cambio", exhibición del "Grupo de los Trece", Buenos Aires, Junio de 1.973.

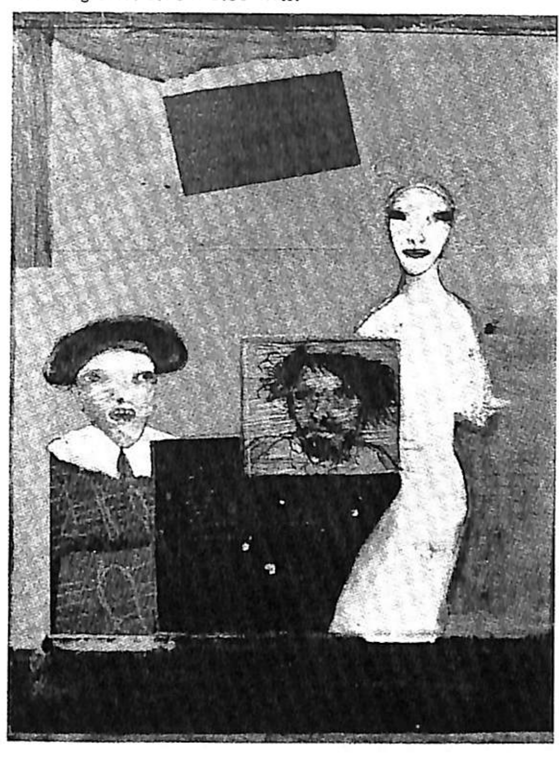
FREDERICO MORAES

COLOMBIA UN PAIS REDONDO

Fernando Botero. "**Monalisa de 12 años**". 1.960. 1.31 x 1.20 mts. óleo sobre lienzo y madera. Colección privada.



Leonel Góngora. "**Transformaciones**". 1971. Témpera sobre litografía. 0.78 x 0.59 mts.



Colombia es un país redondo. Cerrado sobre si mismo. Comenzando por su propio nombre: Colombia como Bogotá son palabras redondas. Bogotá es un redondo pesado, sembrado en el suelo, Colombia es un redondo más fluido, rollizo. Con excepción de la **i** y de la **t**, las demás letras son redondas, más o menos ondulantes como la **m**, otras más achatadas, algo pesadas como la **g** y la **a**, firmes y sólidas como la **o**, que suena como un grito redondo en el espacio —**bogotazo**—. Así mismo la **l**, cuando es manuscrita, parece querer redondearse en el espacio, flotar. En el mapa de América Latina, Colombia, entre el Caribe y el Pacífico, ocupa la parte más redonda.

Algunos analistas de García Marquez hablan de un tiempo **circular**, esto es, un tiempo cerrado sobre si mismo. O mejor un tiempo fuera del tiempo, el tiempo mítico, sin principio-medio-fin. En Macondo, ciudad mítica, el tiempo no cuenta, no "circula". Ya nació redondo, y detenido. Criticando la burocracia en el país, Marta Traba dice:

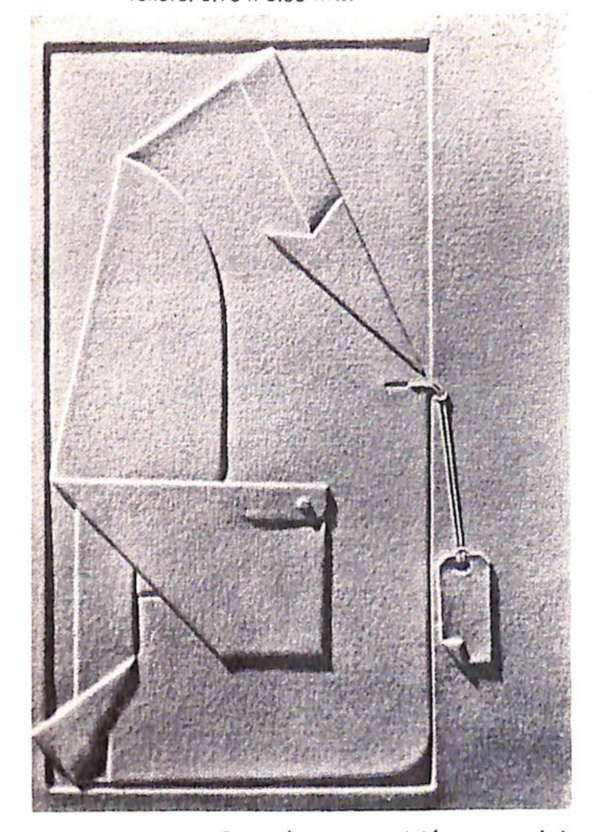
"Bogotá es un espacio lento, un duro espacio de páramo". Porque lo redondo no es necesariamente dinámico y dotado de movimiento. Muchas veces es pesado, estático, achatado. Muchos de los personajes de García Marquez son además de redondos gordos y a veces requieren ser cargados, por obesos. Como los obispos, militares y caudillos que aparecen "posando" en los cuadros de Fernando Botero, el más rollizo, el más gordo y el más redondo de los pintores latinoamericanos y quizá de la historia del arte. Sus figuras, al decir de Eduardo Serrano, revelan una "cierta inocencia, una cierta estupidez en su gordura". Pero en la pintura de Botero no es solo la figura humana la que surge agrandada en su redondez. Todos los demás objetos de la escena tienen ese caracter bulboso y rotundo, son "redondeados por la luz". Objetos móviles, arquitectura, santos, animales (el caballo), insectos (la mosca), frutas (sus famosos "bodegones"), todo pasa por un proceso de **boterización**. Y además, como su pintura ha sido esta "exaltación de la forma" cuyos mejores ejemplos encuentra en el pasado, el artista **boteriza** igualmente la historia del arte: Da Vinci, Velásquez, Van Eyck, Zurbarán, Rubens, Cezanne, Matisse, Vermeer, la Tour, fuera de la pintura colonial colombiana.

UN CULTOR DE LA FORMA: LO TACTIL, LO SENSUAL

Profundo conocedor de la historia del arte, dominando ampliamente las diversas técnicas de pintura, colorista notable (sobre todo en el empleo de colores pastel), Botero es un cultor de la forma. En este sentido es un admirador de los períodos clásicos, en particular de la pintura italiana en la cual Berenson vió "valores táctiles". Y para Botero la experiencia de la forma es algo sensual. "Deformar (esto es, boterizar), es para mi afirmar la sensualidad total de la forma, ajena por completo a toda implicación humanística. Mis cuadros están terminados cuando llegan a ese estado "comestible" en el que las cosas se vuelven frutas, de ahí 'caballos-manzanas' u 'obispos-manzanas'. Me divierto mucho pintando. Gozo tanto que yo debería pagar por el derecho de pintar y no lo contrario, como sucede. En este mundo no hay justicia".

Tales declaraciones remiten a otro pintor colombiano, hoy residente en los Estados Unidos, Leonel Góngora. "La pintura —dice— es una práctica sensual por excelencia: se hace con las manos y se ve con los ojos". La pintura de Góngora, otro nombre gordo, es, mientras tanto, flaca, por romántica, melancólica y secreta. Porque ser gordo es ser extrovertido, exterior: "Sé que son los extrovertidos los que dirigen el mundo y yo nunca salí de mí", afirma. En el Brazil, la pintura pernambucana (Joao Camara, Brennand, Jose Claudio) es la que más se acerca a la pintura latinoamericana. Pernambuco y Colombia son áreas cerradas, ensimismadas, vueltas hacia sus propios problemas y queha-

Omar Rayo. **"Madison Ave"**. 1963. Grabado en relieve. 0.76 x 0.56 mts.





Edgar Negret **"Puente"** 1976. Aluminio pintado. 1.20 x 2.50 x 1.60 mts. Urbanización Los Rincones. Medellín. Foto. Guillermo Melo.

ceres. Son áreas también esencialmente pictóricas en que el placer de la pintura es la característica. Camara acostumbra decir que la **tela** tiene algo de femenino, de mujer. En este caso la pintura es el hombre, el pintor, la tinta, el pincel. Por su parte Jose Claudio se dice glotón, indeciso entre pintar el mango o chuparselo. "Porque muchas veces lloro delante de un bello plato". En fin, la sensualidad redonda tanto puede estar en el tema y en la forma, como en la práctica pictórica, encarada esta como una especie de pulsión sexual.

Pero Botero (que tiene muchos seguidores) es el ejemplo mas expresivo y conocido de este caracter gordo y redondo de la cultura colombiana (representaría en la pintura el universo de García Márquez). Sería posible, igualmente, referirse dentro de la importante corriente constructiva del arte colombiano, al constructivismo redondo de Edgar Negret y, muy abajo, al de Omar Rayo. Este viene asociado frecuentemente al humor que es también otra constante de Botero o del arte en Colombia. Si acerca de Botero se puede hablar de "una visión irónica y divertida", de "un contagioso sentido del humor", si en Góngora el humor reside sobre todo en la relación entre obra y título o en el uso sutil de símbolos cuyo desciframiento exige un buen conocimiento de historia del arte, pues el artista metalingüísticamente juega constantemente con obras del pasado, haciendo a veces varias citas en un solo cuadro, como artificio para autoproyectarse en el espacio pictórico y discutir la función del artista hoy, Omar Rayo llegó a denominar la exposición que realizó en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, en Febrero de 1974, como **Humor Rayo** (un juego de palabras infame). Toda la exposición estuvo formada por relieves sobre el papel blanco, o de "formas estofadas" con las cuales el artista pretende potencializar ciertos objetos inexpresivos y banales tales como alfileres, tijeras, botones, abrelatas, etc. Debo decir que la obra de Rayo no me entusiasma. Mientras tanto, el texto de presentación de su exposición en la Galería Pecanins, México, firmadc por el poeta colombiano Mario Rivero (gordísimo) es una descripción de la forma barroca (el vaiven de la forma, que flota y fluye en un flujo ininterrumpido). "Y qué es lo barroco sino esta forma redonda y ondulante que campea de manera absoluta sobre la superficie del papel, en la piedra de cantera de los pórticos o en la madera del retablo de los altares como si fuese ilimitada e inagotable, como si estuviese animada por una fuerza interior o por su propia "locura"?. Los efectos que Omar Rayo consigue con sus composiciones hechas a base de tiras de papel y sombras proyectadas son también fruto de esta voluptuosidad de lo redondo".

Indiscutiblemente Botero y Negret son los dos artistas más importantes de Colombia. Ambos tienen su marca registrada (los posters de la obra de Botero se consumen hoy ampliamente, así como una escultura de



Antonio Caro. **"Colombia"** 1976. Pintura sobre lata. 0.70 x 1.00 mts.

Negret ilustra la cubierta del directorio telefónico), tienen un estilo inconfundible. A través de la obra de Botero se alcanza el **ser** de la cultura y del hombre colombiano. Una escultura de Negret, por su parte, es tan convincente y verosimil como una máquina, un árbol o cualquier obra de ingeniería. Si Botero, barroco, es un "clásico" que encontró en Piero della Francesca esta "tensión estática" de la forma, Negret es un "purista lleno de intimidades barrocas". Como en el barroco, Negret quiere hacer "a la forma desprenderse o flotar en el espacio", quiere lanzar la forma a la aventura de lo infinito, sus "puentes" y "escaleras" son tentativas de vuelos sobre la nada, sobre el vacío, sobre el silencio de que tanto habla su maestro el notable escultor español Oteiza. Su forma nunca es finita o cerrada, es un juego dialéctico de vacios y llenos de trenzados y retrenzados o más aún que eso (como en nuestro Weissman) una "sucesión de formas". La mayoría de las veces sus diagonales adquieren el sentido de una ascención en espiral, el artista explora el "motivo formal de la torsión" que como se sabe es la clave del barroco. Y aún empleando láminas de hierro, cuyos bordes son rectos, el resultado final nunca es igual al obtenido por los escultores minimalistas: está más del lado de lo redondo, de lo rollizo, de lo sinuoso, su forma "persiste en el área rotunda de lo físico".

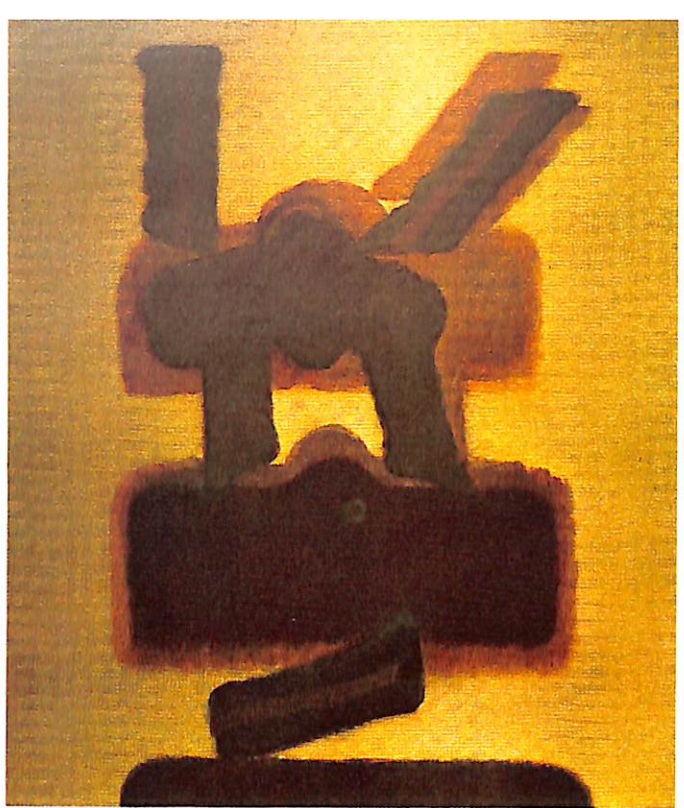
En los apartes precedentes dije que Colombia era un país redondo, señalando en la propia palabra esa característica. Coca-Cola es también una palabra redonda. Pero qué tiene que ver Coca-Cola con Colombia?. Mucho, tanto al nivel económico como al nivel visual. En su "fenomenología de lo redondo" Bachelard dice que el ser redondo (persona o país, diría yo) tiende a aislarse y huir de las influencias externas. Y así acumula tensiones que a veces explotan. Sin embargo cuando no está amenazado este ser "difunde su redondez", quiere hacer "redondo todo el mundo a su alrededor". No siempre lo consigue, claro, y en su universo redondo y cerrado surgen brechas por donde penetran inquietudes, influencias externas: ideas, mercancías, objetos, modas.

Escogida como un símbolo de penetración, la Coca-Cola fue usada por el artista Antonio Caro para realizar uno de sus trabajos más provocadores. Un gesto simple: tomó la C de Coca-Cola y la colocó en el lugar de la C de Colombia, todo sobre un fondo rojo, como si quisiera fundir las dos palabras en una sola: Cocacolombia. Un gesto de humor sin duda mucho más consecuente que los juegos de humor de Omar Rayo. En un país de pintores-artesanos, que valorizan el diseño de una obra terminada, hecha para durar y vender, Caro es una excepción. Y uno de los raros conceptualistas colombianos, siempre dispuesto a cuestionar el circuito del arte. Sus gestos creativos provocan, incomodan, atraen. En 1970 ejecutó con sal la "cabeza de Lleras", sobre la que caía una gota de agua que deshacía en minutos la imagen del dictador. En el año siguiente, en la bienal de Cali, distribuyó gratuitamente dos mil diseños. Poco después, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá expuso varios carteles que reproducían la famosa consigna de Mao Tse Tung "el imperialismo es un tigre de papel". Sólo que los caracteres eran rusos. En fín, es un artista que se coloca contra toda forma de dogmatismo. Como nuestro Antonio Manoel. Ambos artistas son por lo demás flaquísimos. Y parecidos.

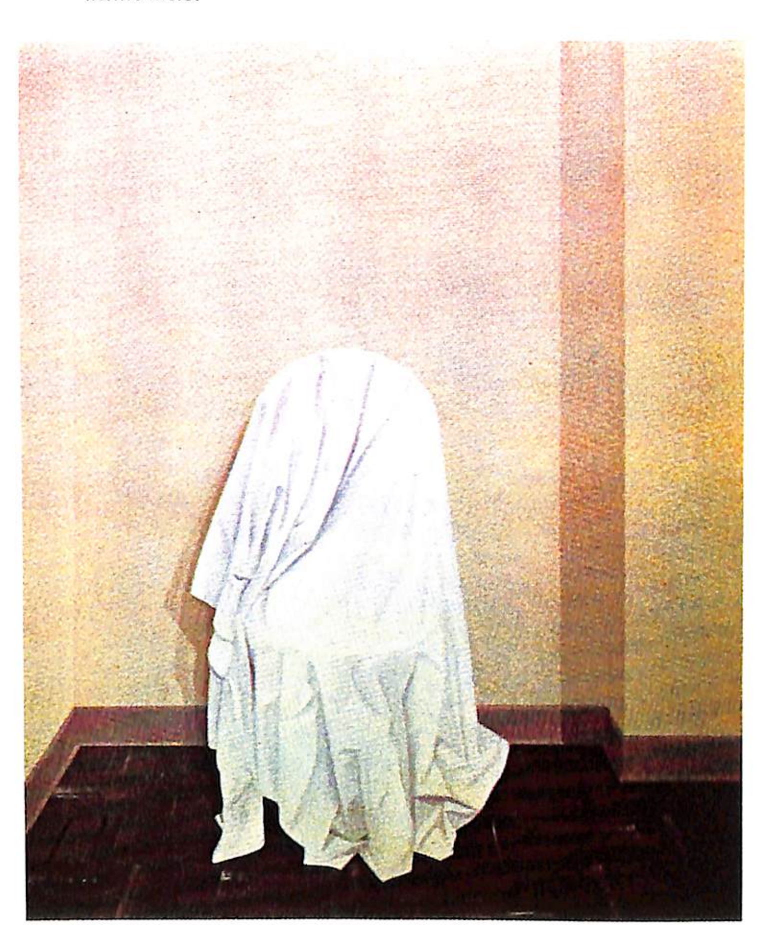
Recientemente, en una exposición de novísimos colombianos en el Museo de Arte Moderno de Caracas, se programó el catálogo general en forma de pasaporte. Fuera de su contexto específico, una solución banal ya empleada varias veces. Pero era la primera vez que estos "provincianos" colombianos exponían fuera de su país, precisamente en Venezuela, donde vive, ilegalmente, en tugurios miserables, cerca de un millón de colombianos. Acostumbra decirse aquí que cualquier artista sólo se afianza en Colombia si antes obtiene éxito en Venezuela, considerada "la zona franca del mercado de arte latinoamericano".



Eduardo Ramírez Villamizar. "**Construcción**" 1976. Hierro pintado. 0.80 x 1.80 x 2.40 mts. Urbanización Guadalajara Medellín. Foto: Guillermo Melo.



Manuel Hernández "Signo Levitante" 1.977 acrílico sobre lienzo 2.00 x 1.70 mts. Foto: Cemav.

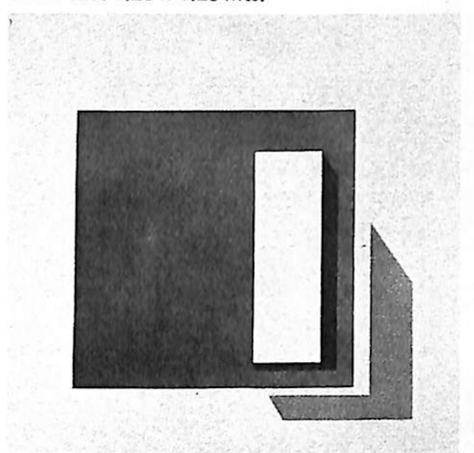


Santiago Cárdenas. Sin título. 1972. Oleo sobre lienzo. 1.91 x 1.64 mts. Cortesía de Garcés y Velásquez, Galería.

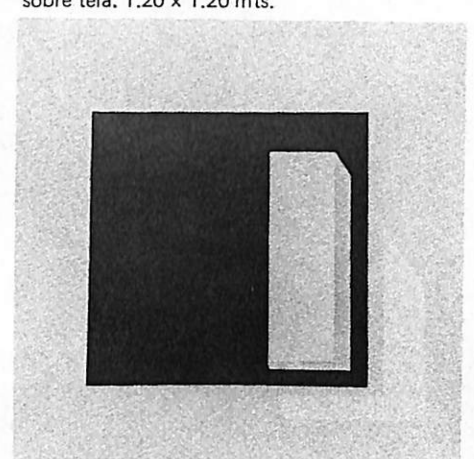
IMPORTANCIA DEL CONSTRUCTIVISMO

Negret y Rayo no son los únicos constructivistas de Colombia. Para la mayoría de los historiadores y críticos, Colombia tiene una importante tradición figurativa. De hecho, además de Botero y Góngora, pueden mencionarse muchos otros entre expresionistas, surrealistas, hiperrealistas. Pero muchas veces se pasa de la constatación a la consigna. Durante mucho tiempo, calquiera que pretendiese salirse de la rutina figurativa era considerado importador de modas, diluidor de los modelos internacionales, etc. A pesar de eso, como casi todos los países latinoamericanos, Colombia fue invadida por el informalismo de la Escuela de París, en los años 50. Sin embargo nada quedó de importancia. Podría obtenerse prueba de ello con un examen de los acervos de museos e instituciones oficiales. Además esa invasión sólo dió fuerza a la corriente figurativa. Alejandro Obregón, quien en rigor nun-

Ana Mercedes Hoyos. **Pintura** 1976. Acrílico sobre tela. 1.20 x 1.20 mts.



Ana Mercedes Hoyos. **Pintura** 1976. Acrílico sobre tela. 1.20 x 1.20 mts.

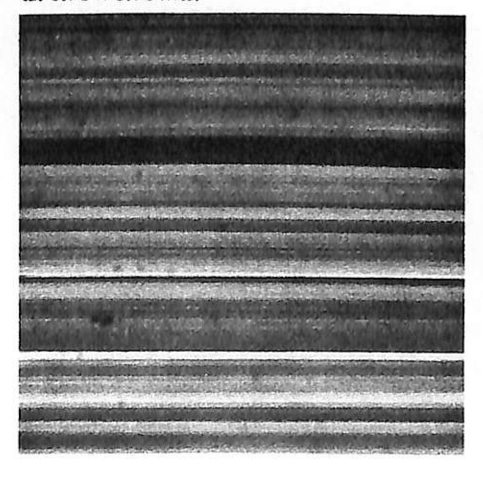


ca dejó de ser un paisajista, se aproximó bastante al arte abstracto. Pero también cambió la moda, y su obra me parece, vista ahora, en forma mas detenida, bastante decepcionante.

En 1963, el crítico del "Washington Post", Allander Judy, observaba que Manuel Hernández era "el primer pintor en Colombia que no se parecía a Obregón". Estaba en lo cierto. Este mismo Hernández que evolucionó en su pintura con mucha seguridad y coherencia es hoy el único pintor abstracto digno de interés. Y, me parece, está en camino de la construcción, o mejor, en este momento su obra es una especie de puente entre el informalismo de otrora y la corriente constructivista. Sus formas -signos- se organizan sobre el espacio de la tela cada vez con mayor rigor.

Entre los constructivistas propiamente dichos es preciso mencionar a un pionero como Eduardo Ramirez Villamizar, que trabaja desde hace más de 20 años en torno de un mismo orden de preocupaciones, autor de esculturas monumentales, hasta entonces raras en el país. Y Carlos Rojas visto en la última Bienal de São Paulo, junto con Negret. Este artista modifica con cierta frecuencia sus rumbos, desconcertando a la crítica, y no consigue aún definir con precisión una línea de continuidad entre pintura y escultura. Desde 1966 cuando abandonó definitivamente la curva —saliendo del universo redondo de la tradición Colombiana para entrar en la orbita de influencia internacional está procurando profundizar la relación entre color y espacio. En este momento el color casi desapareció, lo que significa que las relaciones espaciales se tornarán más sutiles. Sus preocupaciones actuales parecen acercarlo a Ad Reinhardt. Santiago Cárdenas y Ana Mercedes Hoyos se acercan a la construcción viniendo de un figurativismo que siempre fue riguroso. En uno de sus trabajos más significativos, Cárdenas explora los dislocamientos de planos provocados por espejos sobre pisos, algo semejante a los espacios virtuales de Cildo Meirelles, en Brazil. En cuanto Hoyos durante algún tiempo exploró las posibilidades formales y semánticas de puertas y ventanas. Y así llegó a una cierta ambigüedad espacial que me parece es su propósito, el tránsito continuo entre fondo y superficie a la manera de Albers con sus homenajes al cuadrado.

Carlos Rojas. **"Horizontes"** 1.976. Técnica Mixta. 0.70 x 0.70 mts.



Para mí la gran sorpresa del arte colombiano, que en su conjunto me parece equilibrado y armonioso, fue justamente esta corriente constructivista. Ganando adeptos y formando un cuerpo teórico puede contrabalancear los excesos figurativos, o mejor, impedir que el figurativismo se vuelva doctrina oficial.

Hace mucho desconfiaba de que el constructivismo fuese una de las vocaciones del arte colombiano, ahora estoy más convencido, sobretodo después de constatar la presencia de Oteiza en el país en los años 50. Sería del caso incluso investigar qué papel desempeñó este importante escultor español en el surgimiento del constructivismo colombiano, tal como Goeritz en México o Max Bill en Brasil y Argentina.

CARTA AL LECTOR



Beatriz González. "**Telón de la móvil y cambiante naturaleza**". 1.978. Acrílico sobre lienzo 6 x 10.80 mts. Foto: Jaime Ardila.



Hace pocos meses mi obra fué seleccionada por el Instituto Colombiano de Cultura para tomar parte en la XXVIII Bienal de Venecia. Desde el momento en que fuí designada hasta la aceptación por parte mía y la iniciación de la obra, he encontrado dificultades de todo orden en razón del tema exigido por la Bienal: "De la Naturaleza al arte y del arte a la Naturaleza".

Nunca he trabajado con un tema dado, ni puedo proponer nada diferente de aquello que propone mi obra. Tomé la decisión de participar con uno de los telones en los que venía trabajando desde 1975, por ser estas obras las que en alguna forma tienen que ver con la naturaleza, a través del impresionismo. Es una relación de segunda mano. No me considero un pintor relacionado con la naturaleza a pesar de la consoladora frase de Braque "Y yo mismo no pertenezco a la naturaleza?". Un domingo a las cinco de la tarde, subimos en compañía de mi familia y algunos amigos a la laguna de Guatavita. Es un lugar apropiado para llevar a turistas-pintores y lo hacemos frecuentemente. Cuando llegamos a la laguna, ésta se volvió totalmente dorada, en medio de un silencio impresionante. Sólamente hasta que alguien dijo "Qué belleza!" pude darme cuenta de que era real y que no se trataba de una ilustración coloreada. No sé cuándo y cómo perdí la noción de la experiencia directa. Ya no tengo primeras impresiones ante el espectáculo de la naturaleza.

Para familiarizarme con el tema de la bienal, leí un libro de cómo hacer paisaje, escrito a finales del siglo pasado, con anotaciones de Millet, Corot, Constable y otros pintores. Aprendí cómo, según Degas, hay que poner un pañuelo arrugado para pintar una nube y cómo, según Corot, hay que levantarse a las tres de la mañana y cómo no existe acuerdo sobre cuántas horas se deben emplear para hacer un estudio según la naturaleza. Me impresionó aún más Constable cuando afirma que al iniciar un boceto según la naturaleza se propone hacerse a la idea de que jamás ha visto un cuadro.

Yo en cambio he pasado años ubicando obras de arte europeo en mi medio ambiente. He ubicado a Leonardo y a Rafael en los espejos de muebles pasados de moda y a Braque en una mesa cubista de superficie acanalada.

Los telones surgieron de un recorrido por la polvorienta Avenida Jiménez de Bogotá. En una vitrina de una tienda encontré, al lado de botellas y bocadillos, una revista Salvat en cuya carátula aparecía el Almuerzo sobre la Hierba de Manet, arruinada por la mugre y el sol. Parecía un telón o una carpa de circo pintada con acrílicos desteñidos. Eso era lo que nos llegaba de la móvil y cambiante fisonomía de la naturaleza, tan buscada por los impresionistas.

No he hecho otra cosa que mirar la cultura europea de manera provinciana, a través de imágenes de libros, folletos de museos y guiones turísticos. La naturaleza misma no es otra cosa para mí que un gran telón de fondo para esta cultura.

BEATRIZ GONZALEZ

LA NATURALEZA DEL SUBDESARRO



Beatriz González. **"Telón de Boca para un Almuerzo"** 1975. Acrílico sobre tela. 5.40 x 6.00 mts. Propiedad de la artista. Foto: Oscar Monsalve.

LLO



La propuesta con la cual Beatríz González representa a Colombia en la XXVIII Bienal de Venecia, ilustra aguda y perceptivamente sobre las alteraciones que sufre la naturaleza culta de la historia del Arte, cuando es considerada desde la perspectiva del subdesarrollo.

Existe, en primer término, una constante y consciente relación entre la obra de la artista y su medio ambiente. Desde mediados de los años sesentas, tal inquietud ha nutrido su pintura con imágenes populares, escogidas con sentido analítico y con intención de comentario. Tanto su objetivo crítico como su penetrante ironía, se han hecho evidentes a través de los colores destemplados que utiliza y del acabado irrespetuoso, deficiente y cuidadosamente conseguido, característico de su pintura.

La intención de proyectar visualmente la cultura de su país, llevó a Beatríz González por un tiempo a re-interpretar, con inequívoco humor y reconocida lucidez, los mitos más preciados de la sociedad colombiana. A ellos ha sumado más tarde los mitos de la historia del Arte, aquellas obras que a partir del Renacimiento, y alejadas de su ambiente cultural, adquieren nuevos significados según el contexto en el cual se presenten.

El contexto de la obra de Beatríz González es Colombia y la sensibilidad, aquella que se deriva de nuestro particular subdesarrollo. Para comunicar la anterior apreciación de manera coherente, la artista acude inicialmente el esmalte sobre lámina de metal, técnica de raigambre popular, usada en la decoración de buses y camiones del país. Más adelante inserta sus pinturas en muebles, también de origen popular, que indudablemente hacen más explícitos su temática y sus argumentos.

Al escoger una obra Impresionista como tema para participar en la XXVIII Bienal de Venecia la artista evita deliberadamente realizar un proyecto ecológico, aclarando en cambio la noción de que la naturaleza en el arte, como el arte mismo, varían de significado al renovarse las circunstancias de su entorno. En otras palabras, la naturaleza en el arte europeo y la naturaleza del arte europeo mirada en Colombia son para Beatríz González, conceptos diferentes.

Los telones son como muebles en su obra: Recipientes que por su funcionalidad enfatizan el sentido de sus reinterpretaciones. El "Almuerzo sobre la Hierba", recreado a la luz de nuestra idiosincracia y de nuestra cultura, no sólo se aumenta, se destiñe, y se pone en servicio, sino que adquiere además, el carácter de carpa de circo o de escenografía de escuela.

Tales son algunas de las alteraciones que sufren las manifestaciones culturales europeas, incluídas aquellas que hacen referencia a la naturaleza, así se denominen Impresionismo o XXVIII Bienal de Venecia, cuando se consideran desde el punto de vista del subdesarrollo.

EDUARDO SERRANO
Curador del Museo de Arte Moderno de Bogotá

ARQUITECTURA SIN ORNAMENTO ?

POR PATRICIA GOMEZ

Patricia Gómez. Inició sus estudios en la Universidad Nacional de Medellín. Diplomada en Arquitectura en el Architectural Association de Londres en 1.976. En la actualidad ejerce su profesión en Medellín y es profesora en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Pontificia Bolivariana, de la misma ciudad.

1 Casa en Medellín. Foto: Guillermo Melo



2. Adolf Loos.



Cuando el arquitecto Austríaco Adolf Loos escribió su polémico artículo "Ornamento y Delito" en 1908, ya el debate acerca del ornamento aplicado a la arquitectura había sido incluido en planteamientos anteriores. Es sin embargo Durand, en su tratado escrito para la Ecóle Polythechnique quién primero plantea con fuerza y claridad un argumento funcionalista. Este, proponente de un racionalismo estructural, incluye en sus lecciones de arquitectura puntos concretos acerca de la agrupaciones de los elementos arquitectónicos, desarrollando asi una combinatoria que se aparta de todas las teorías que derivaban la belleza arquitectónica de modelos a imitar, ya fueran de la arquitectura primitiva o del cuerpo humano. Acerca de esto escribia: "Asi consultemos nuestra razón, o examinemos monumentos antiguos, es evidente que el propósito principal de la arquitectura nunca ha sido agradar, ni la decoración arquitectónica su objeto. La utilidad pública y privada, y la felicidad y preservación de la humanidad, son los fines de la arquitectura." [2] A pesar de su aparente utilitarismo y de su búsqueda sistemática en la combinación de los distintos elementos arquitectónicos, no se abstiene de aplicar sus principios combinatorios a sistemas formales históricamente establecidos (siendo esta una práctica herética para los posteriores funcionalistas del siglo XX), desde las columnatas de inspiración Griega o Romana a las formas de inspiración Románica, Gótica, y aun Renacentista.

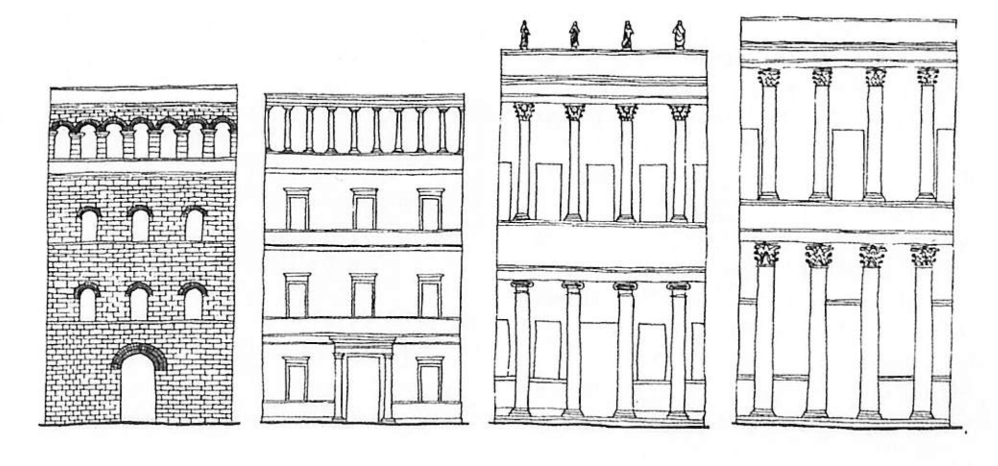
Fundamentalmente la posición de los Politécnicos dejaba de lado el pensamiento naturalista y modificaba el argumento tradicional sosteniendo que la arquitectura fundamentalmente no imita nada. Esta, como consecuencia del racionalismo estructural, era entonces enfocable como construcción vestida. Este vestido, transmisor de nociones de propiedad y de decencia, no era otra cosa que ornamento.

Esta concepción racionalista ha sido ampliamente responsable del desarrollo de las distintas visiones funcionales a través del siglo. Busca en el arte un orden y una lógica. Estas nociones llevan a proyectar en los objetos familiares, en los elementos de la arquitectura, la manifestación de unos principios sistemáticos, la exposición clara de unas ideas. Por esto mismo la concepción racional en la arquitectura llegó a una especial admiración por la belleza técnica y física, llegando a identificar perfección con belleza. Estas asociaciones le permiten a Le Corbusier, algunos años mas tarde, conciliar lo irreconciliable en "Hacia una Arquitectura": [3] la belleza del Partenón - la belleza del automóvil.

Para los Politécnicos el ornamento llegó a significar aquello que atiende el placer trivial ya que el objeto principal de la arquitectura era combinar la máxima adecuación con la máxima economía. A su vez, la adecuación se establece como una de las principales causas de la belleza. De tal modo la función del ornamento se convierte en aquello que complementa lo esencial cubriendo lo inaceptable; vistiendo la estructura con la convención socialmente necesaria que habla del estilo, el carácter, de la expresión, de la propiedad, del significado. . . Dice Le Corbusier en 1923: "El sentimiento se ha clarificado y refinado, con la mera decoración puesta de lado y la proporción y escala logradas, un adelanto se ha hecho: hemos pasado de las satisfacciones elementales (decoración) a las altas satisfacciones (matemáticas)". [4]

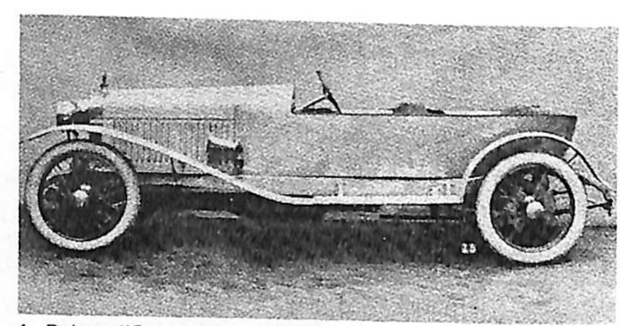
A medida que el siglo XIX se desarrolla, se hace cada vez más evidente la dicotomía entre la belleza de la necesidad satisfecha que apela a la razón y la belleza de la evoca-

3. J. N. L. Durand — **"Combinaciones Verticales"**



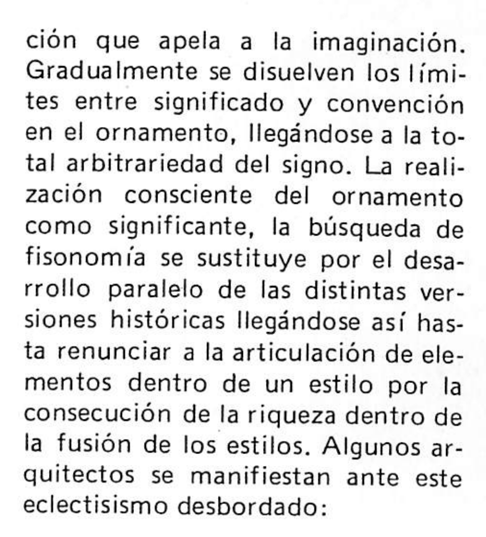


4. El Partenón 447 – 434 A. C.



4. Delage, "Grand - Sport" 1921

ción que apela a la imaginación. Gradualmente se disuelven los límites entre significado y convención en el ornamento, llegándose a la total arbitrariedad del signo. La realización consciente del ornamento como significante, la búsqueda de fisonomía se sustituye por el desarrollo paralelo de las distintas versiones históricas llegándose así hasta renunciar a la articulación de elementos dentro de un estilo por la consecución de la riqueza dentro de la fusión de los estilos. Algunos arquitectos se manifiestan ante este eclectisismo desbordado:



"En que estilo arquitectónico quiere su casa?. El propio arquitecto hace generalmente esta pregunta a su cliente, al iniciarse sus relaciones, y si el cliente no es un experto en esta materia, puede que se asombre un tanto cuando descubre lo que representa tal invitación. Por instinto o, quizás, por capricho debe elegir entre media docena de estilos principales, todos más o menos antagónicos entre sí, todos con sus respectivos partidarios o detractores, y tanto más incomprensibles cuanto más a fondo se examinan —es decir, cuanto más a fondo se consideran sus contradicciones—. El perplejo cliente empieza a explicar que quiere unicamente una casa sencilla y confortable, en ningún estilo, o mejor, en un estilo confortable si es que este exite. El arquitecto naturalmente está de acuerdo, pero replica que existen muchos estilos confortables, que todos son confortables. . . Debe usted elegir el estilo de su casa como elige el modelo de su sombrero. Puede escoger entre el estilo clásico, con columnas o sin ellas, con arcos o adintelado, rural o civil, o incluso palatino; puede elegir el elizabetiano, con las mismas variedades, o también el renacimiento, o bien para no nombrar los estilos menores, el medieval, el gótico, que está ahora muy de moda en cada una de sus formas, del Siglo XI, XII, XIII, XIV; como usted lo prefiera, feudal, monástico, eclesiástico, arqueológico, eclesiológico y así indefinidamente". [5].

Esta es la gran crisis del siglo XIX: historicismo, eclectisismo, naturalismo ahistórico. El concepto de "estilo" unido a la idea del ornamento como vestido convencional es manifiesto a mediados de ese siglo. Los estilos diversos llegan a considerarse como hábitos cotidianos y liberalmente se piensa que es virtud de los arquitectos escoger tal o cual alternativa motivada por el sentimiento y no por la razón. Algunos buscan substituir la naturaleza incierta y negativa del eclectisismo por una noción de acción deliberada que no acepta formulación unilateral y que pretende establecer de nuevo algunas bases objetivas de aplicación de criterios. Esta actitud se resume en el tratado de Guadet, el cual, evocando a Durand, fue escrito para la Academia en 1894. Sin embargo, el mismo Guadet es consciente de la nueva época que se avecina; ya entre sus discípulos se encuentran Perret y Garnier, ambos figuras claves en el desarrollo de la arquitectura de primera mitad del siglo XX.

Para finales del siglo XIX aparece un intento por crear un nuevo vestido artístico, un estilo adecuado a la nueva época como expresión integral de la misma; es la lucha por recuperar la unidad de un sistema perdida irremediablemente desde finales del período barroco. El Art Nouveau, bajo sus diversas denominaciones, no sobrepasa los 15 años. Su relevancia histórica, como movimiento que intenta crear un estilo nuevo y sin precedentes, se ve limitada por sus propias intenciones; las estilizaciones de formas naturales se agotan en su propio decorativismo y los buscados símbolos no superan el signo arbitrario. En algunos casos, tal como en Gaudí, donde el ornamento se hace tridimensional y forma una unidad con la arquitectura, esta ausencia de significado se ve superada, en un lengua-

je arquitectónico complejo, cargado de elementos históricos, (los elementos góticos en La Sagrada Familia, o los elementos moriscos que aparecen evolucionados y transformados en el Parque Guell de 1900), formas naturales evocativas de un paisaje inmediato o de un entorno mediterráneo, formas naturales que se transforman en estructurales, referencias a un desarrollo cultural local (el Modernismo), etc.

Ante estos desarrollos se enfrentan radicalmente los escritos de Loos. Su actitud destructiva contra todo ornamento aparece desarrollada en "Ornamento y Delito", perteneciente a su primer período productivo en el cuál realiza sus artículos más notables y sus edificios mas característicos. Ya Loos había ventilado algunas cuestiones sobre artes, oficios y decoración en artículos como "La ciudad de Potemkin" y "La Moda Femenina" de 1898. "Ornamento y Delito" originalmente tema de una conferencia, aparece publicado junto con "Arquitectura. Exaltación de la tradición rural" en las páginas de Cahiers d'Aujourd'hui en 1913; posteriormente es reimpreso en las páginas de "Le Sprit Nouveau" en 1920. Esta reimpresión es considerada la de más difusión y fué definitiva en preparar el terreno intelectual francés para la llegada de Loos a París en 1923. Igualmente se convierte en texto fundamental para aquellos que luego integrarían el grupo Dadaísta. Logra además otro objetivo: apoyar la exigencia de una reforma arquitectónica y de un abandono de los "estilos de catálogo", batalla lanzada por Le Corbusier desde las páginas de su revista.

El impacto de la conferencia original sobre el público Vienés fue extraordinario. Para medir su alcance vale la pena señalar dos proyectos de Le Corbusier: Las Villas Jaquemet y Stotzer, proyectadas cuando este se encontraba en Viena, y todavía pertenecientes a la tradición del Art Nouveau: ambas casas, de 1908, coinciden con la aparición de "Ornamento y Delito". Analogamente, los diseños de Peter Beherns, contemporáneo de Loos y precursor de

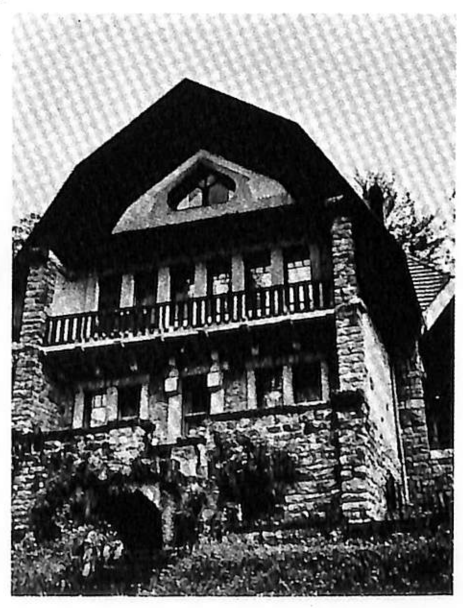


5. Gaudí. Torres de la Sagrada Familia. Barcelona. 1884



6 y 7. le Corbusier Villas Jaquemet y Stotzer. 1908







8. Hombre tatuado.

la arquitectura moderna en Alemania, carecen de decoración tratándose de objetos industriales pero la padecen cuando se llega al campo de los objetos domésticos.

La notoriedad de la conferencia de Loos se debe, además de su precocidad a varios factores. El estilo corrosivo en que escribe da a sus argumentos una fuerza inusitada; acerca de esto llegó a decir: "Mi verdadera opinión tenía que formularla, por motivos pedagógicos, en frases que al leerlas al cabo de los años me producían neuralgia". [6] Su ataque además fue preciso y específico en un momento en que el Art Nouveau caía en descrédito. Nunca antes habían tenido los Vieneses una crítica cotidiana tan inmediata e incisiva.

En realidad pocos entendieron el verdadero sentido de los planteamientos de Loos. Con los años llegó a identificársele como enemigo declarado de todo ornamento; predicador de la revolución; esteta de su tiempo y padre del funcionalismo. . . Estas son verdades a medias que han hecho que la buena reputación de Loos con los arquitectos y aun con algunos historiadores del movimiento moderno descanse sobre bases imprecisas y sobre un desconocimiento general del sentido mas arraigado y básico de sus escritos y de su obra. A través de su papel de panfletero, algunas de sus ideas y de sus declaraciones mas notorias llegaron a convertirse en vocabulario común para los arquitectos del siglo XX hasta llegarse a desconocer totalmente su origen y procedencia.

La creencia en la primacía de la razón, en la pureza de los orígenes, en los patrones históricamente establecidos por la evolución que marcan el desarrollo de la cultura son los pivotes sobre los cuales giran en Loos el ornamento y la arquitectura. En "La Moda Femenina" de 1898 ya escribía: "El Ornamento debe ser superado. El papúa y el criminal se hace tatuar la piel. El indio cubre de ornamentos totalmente su barca y remos. Pero la bicicleta y la máquina de vapor carecen de ornamentos. La civilización que progresa elimina de los objetos la necesidad de ornamentación. Los hombres que quieren acentuar su relación con épocas pasadas se visten, aún hoy en día, con terciopelo, seda y tejidos dorados: los magnates y el clero". [7]
Y diez años mas tarde: "El papúa se hace tatuajes en la piel, en el bote que emplea, en los remos, en fin, en todo lo que tiene a su alcance. No es un delicuente. El hombre moderno que se tatúa es un delicuente o un degenerado. Hay cárceles donde un 80o/o de los detenidos presentan tatuajes. Los tatuados que no están detenidos son criminales latentes o aristócratas degenerados. Si un tatuado muere en libertad, esto quiere decir que ha muerto unos años antes de cometer un asesinato.

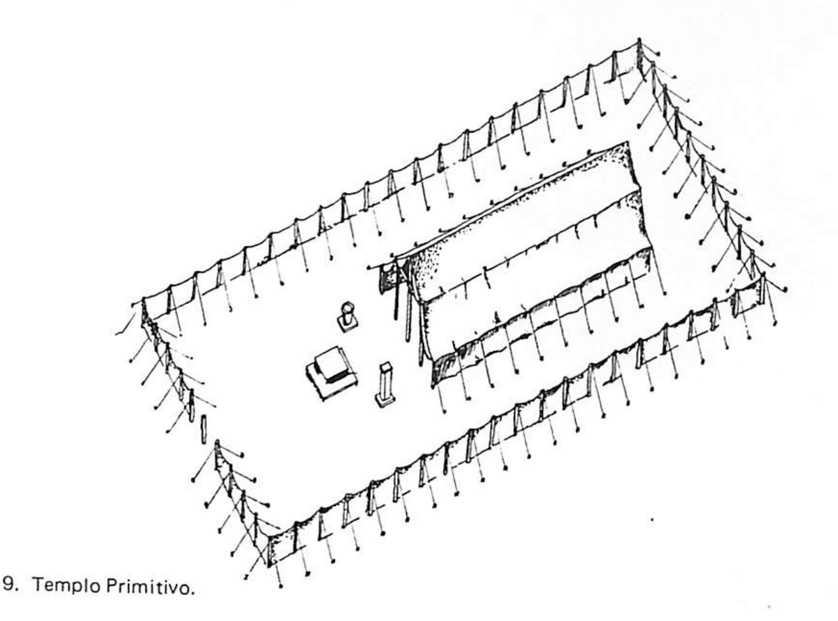
"El impulso de ornamentarse el rostro y cuanto se halle al alcance es el primer origen de las artes plásticas. Es el primer balbuceo de la pintura. Todo arte es erótico.

"El primer ornamento que surgió, la cruz, es de origen erótico. La primera obra de arte, la primera actividad artística que el artista pintarrajeó en la pared, fue para despojarse de sus excesos. Una raya horizontal: la mujer yacente. Una raya vertical: el hombre que la penetra. El que creó esta imagen, sintió el mismo impulso que Beethoven, estuvo en el mismo cielo en que Beethoven creó la Novena Sinfonía". [8]

Sin embargo Loos demuestra, tanto en la teoría como en la práctica, que no todo ornamento es ilícito. Aquel que expresa el placer del creador: del tejedor persa, de la chalequera eslovaca, del zapatero, o de todo aquel que deriva satisfacción a través de su oficio. Así también expresa su fé en la naturaleza incorrupta, en la pureza del conocimiento en el hombre primitivo, en el campesino y en el artesano. En "Arquitectura" de 1910 dice. "El maestro de obra sólo podía construir casas que fueran del estilo de su tiempo. Pero el que podía edificar en todos los estilos del pasado, el que pudo salirse del contacto con su época, el desarraigado y deformado, paso a ser el hombre importante, el arquitecto". [9]

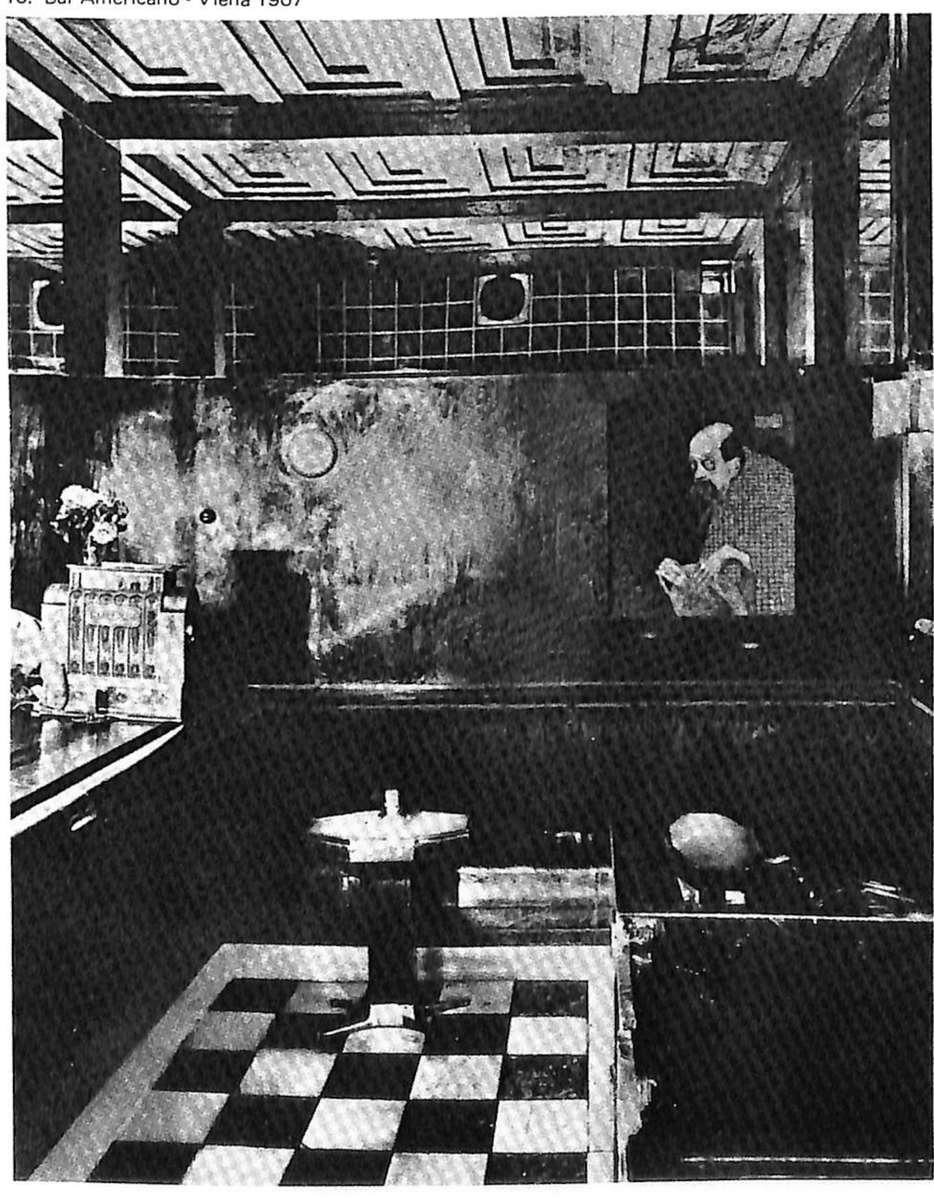
Le Corbusier llega a hacer eco de esta sabiduría natural y originaria, sabiduría que legitima un orden primero, que consagra una relación entre naturaleza y razón, la geometría y el cuerpo. Su hombre primitivo idealizado ha encontrado un sitio para levantar su abode: despeja el bosque, nivela el terreno, clava las estacas que estabilizarán su carpa; el plano de esta casa goza del mismo espíritu que la casa pompeyana, el templo de Luxor. "No hay tal cosa como hombre primitivo; hay recursos primitivos. La idea es constante, en continuo movimiento desde el principio". [10]

"Note en estos planos que ellos están gobernados por cálculos matemáticos elementales. Ellos son el producto de la medición. Con el fin de construir bien y distribuir sus esfuerzos con un beneficio, con el fin de obtener solidez y utilidad en el trabajo, unidades de medida son la primera condición de todo. El cons-



9. Templo Primitivo.

10. Bar Americano - Viena 1907

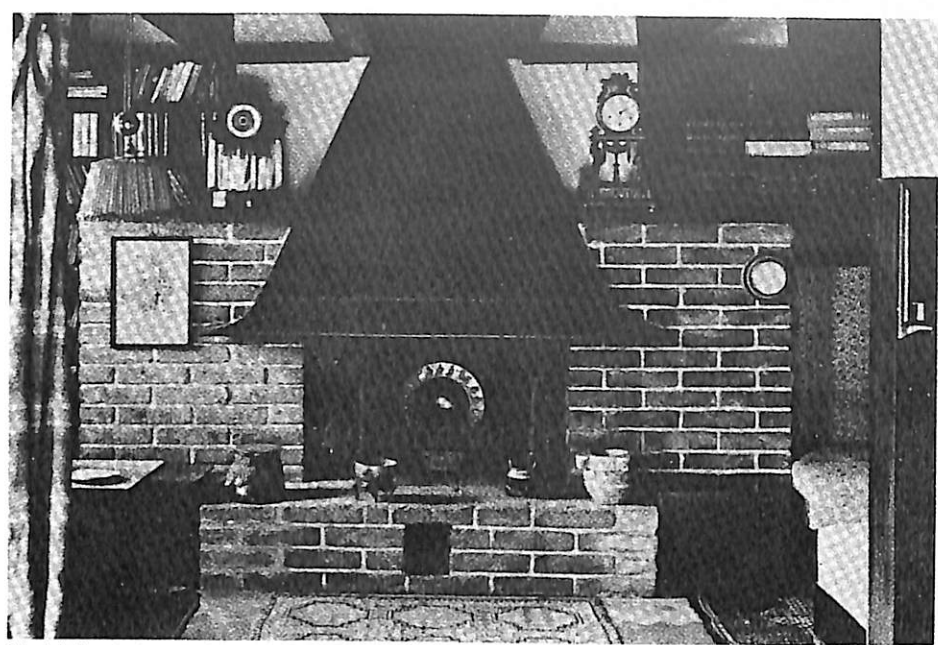


tructor toma como su medida lo que es mas fácil y mas constante, la herramienta que menos factiblemente pierda: su paso, su pie, su codo, su dedo.

"Con el fin de construir bien y distribuir sus esfuerzos logrando un beneficio, para obtener solidez y utilidad en el trabajo, ha tomado medidas, ha adoptado una unidad de medida, HA REGULADO SU TRABAJO, ha introducido el orden. Porque, alrededor de él, el bosque está en desorden con sus enredaderas y troncos de árbol que lo impiden y paralizan sus esfuerzos". [11].

Loos comprueba, en interiores como el del Bar Americano de 1907, un exquisito refinamiento en el uso de materiales preciosos: grandes paredes recubiertas en espejos sin marco, pilones de marmol verde, cielorraso artesonado en mármol amarillo, oscuras paredes en caoba, piso en mármol blanco y negro, cojines de cuero negro, latón brillante. Así mismo, manifiesta entusiasmo por la arquitectura doméstica Inglesa y por los muebles Ingleses del siglo XVIII, período "Queen Anne" o "Chippendale". Además, "vestía de modo exquisito y rebuscado, a la Inglesa; visitaba febrilmente cabarets y teatros; estaba al lado de Arnold Schönberg en todas las polémicas y discutía de modo apasionado sobre toda clase de objetos manufacturados de buena calidad, tras los cuales iba siempre, adquiriéndolos sin prestar atención alguna a su precio". [12].

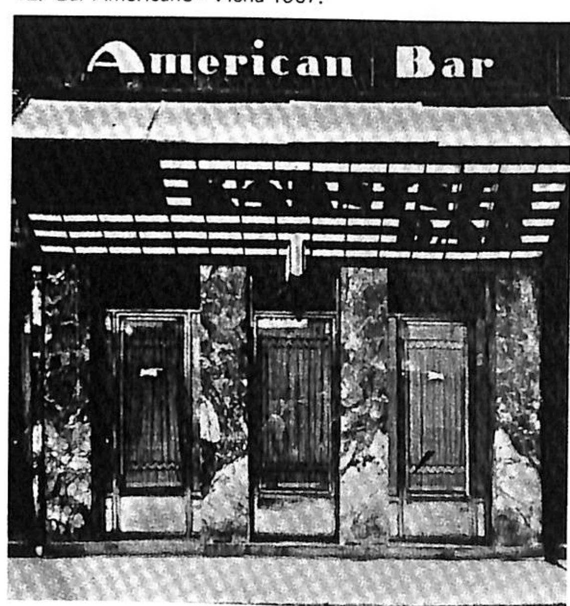
Otros de sus interiores, como el de su propia casa (madera barnizada color oscuro, ladrillos rojos, cobre, alfombra oriental, antigüedades y recuerdos, cuadro: "La Niña Lunática" de Oscar Kokoschka) [13], el del Café Museo de 1898 (pintura blanca, caoba, espejos, latón brillante, sillas Thonet) o en fachadas como la del Almacén de Knize & Co. (granito negro de Suecia, madera de cerezo, bronce) y la del mismo Bar Americano (mármol rojo, latón brillante, vidrios tallados en los colores de la bandera Americana) nos confirman esta capacidad decorativa, este gusto absoluto por



11. Vivienda de Adolf Loos - Viena. 1903



12. Bar Americano - Viena 1907.



la personificación de los espacios a través de las relaciones inesenciales de color, material, forma, textura, colocación de objetos en el espacio, desarrollando así un sistema perfecto de concatenaciones e inflexiones donde prima un orden fundamental: aquel del objeto evolucionado, procesado, de la civilización, de la cultura.

Ante la riqueza decorativa y tradicional de los interiores de Loos sus fachadas parecen marcadas por una condición abstracta. Desde sus primeros proyectos donde reina una depuración de los elementos, su trabajo sufre una progresión hacia un mayor dominio de las masas, hacia una ordenación cada vez mas rigurosa de elementos. Sin embargo sus fachadas no dejan de respirar un tal aire de neutralidad que nos manifiesta que no son mas que una idea. Esta idea, de abstracción, de economía, de "pureza de la Forma Pura" lo asemeja a un Magritte, aquel que deseaba vivir sin historia, sin estilo, hipotético e invisible.

Los escritos de Loos tienen sus raíces en una postura espontánea y emotiva. No provienen de unos planteamientos programáticos, sin querer decir con esto que la intención no fuera la de propagarlos y de hacer evidente su "validez universal". De hecho, la década de los 20 confirma el triunfo y la implantación del "funcionalismo", con su abierto rechazo de todo estilo y ornamento, con su búsqueda de una forma nueva adecuada a los nuevos métodos de producción de la era de la máquina. Esta forma nueva, como la forma latente en la arquitectura de Loos y Le Corbusier, exalta precisión, continuidad, epidermidad, nociones éstas derivadas de una imagen de la máquina. En el fondo de los distintos planteamientos del período heróico, con excepción de algunos auténticos funcionalismos radicales, encontramos una estética que sabe evadir sus propios compromisos. Esta crítica, ya formulada por Hermann Muthesius en los 20, se resume en su comentario de la muestra arquitectónica del Deutscher Werkbund de 1927 en Stuttgart: "Es entonces la **forma** el

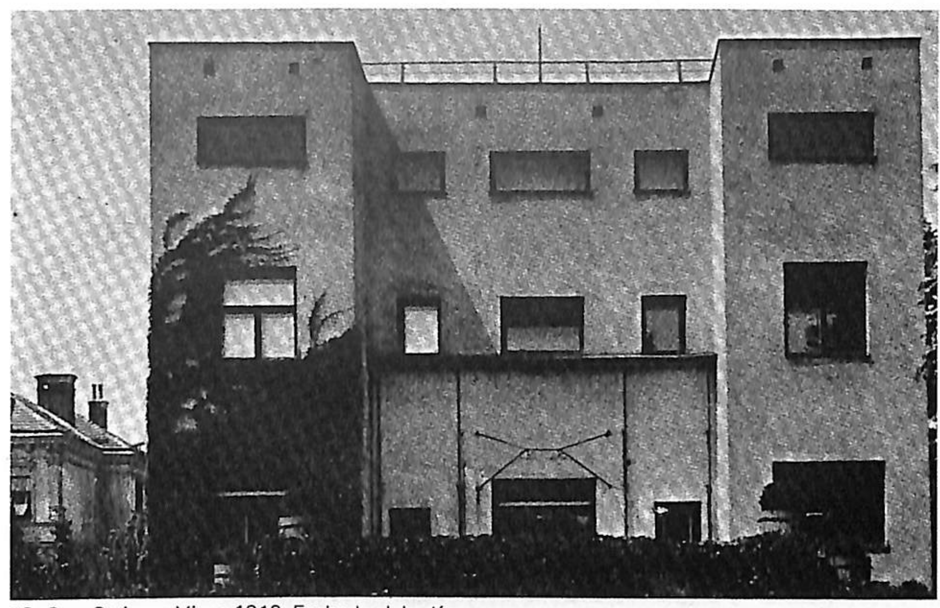
requisito reconocible mas importante en los edificios en muestra y de la llamada nueva arquitectura. Y esto no debe ser sorprendente porque los movimientos artísticos son siempre formales por naturaleza". 14

Movidos por un sentimiento estético, aquel mismo que llegó a ser asociado con el funcionalismo, Loos ornamenta sus espacios con materiales preciosos y Le Corbusier se abstiene de fotografiar la Villa Garches ya que los muebles escogidos por Stein, su dueño, le son inaceptables.

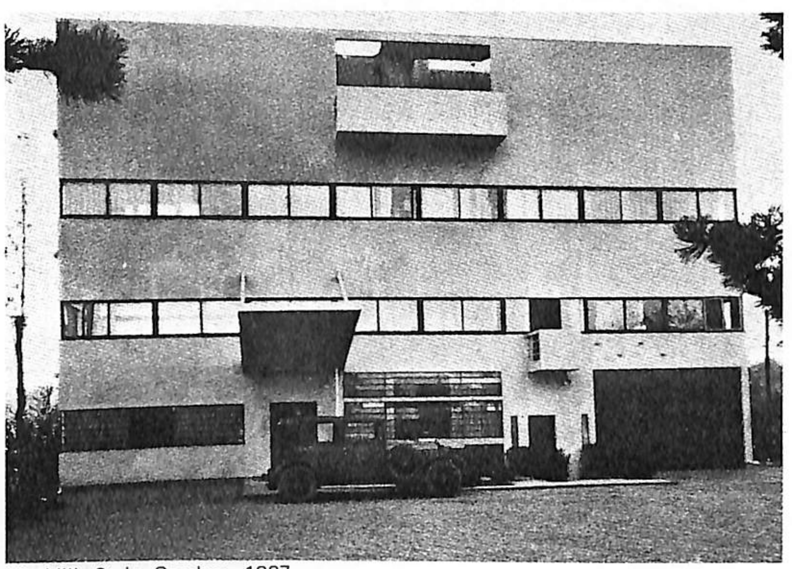
En 1932 se publica el texto de "El Estilo Internacional" para la exhibición del mismo nombre en el Museo de Arte Moderno de New York. Sus autores, Philip Johnson y Henry-Russell Hitchcock definen así las características de la nueva arquitectura: "Hay primero, una nueva concepción de arquitectura como volumen mas bien que masa: segundo, la regularidad, en vez de la simetría axial, sirve como el medio principal de ordenación del diseño. Estos dos principios, con un tercero proscribiendo la decoración arbitrariamente aplicada marcan la producción del Estilo Internacional". 15 La nueva arquitectura, con sus atribuciones de ser contemporánea y universal, unificada e inclusiva, consagra en unos principios "pocos y amplios", "fundamentales", todo el dogmatismo, la intencionada incapacidad para elaborar significantes otros que la forma que sigue la función, la forma que se significa a sí misma, o la función que no significa nada que tanto caracterizan la producción arquitectónica del Movimiento Moderno.

Años mas tarde, en tono considerablemente mas blando, el mismo Hitchcock observa que son "muy pocos y muy estrechos los principios que se enunciaron firmemente en 1932. . . . . . Hoy definitivamente añadiría la articulación de la estructura, probablemente haciéndola el tercer principio; y también omitiría la referencia al ornamento, el cual es mas una cuestión de gusto que de principio". 16

Curiosamente también es Le Corbusier quien, después de haber aportado tan significativamente a la formación y propagación del vocabulario de la arquitectura moderna, es uno de los primeros en alejarse de los estrictos cánones de la estética funcionalista. Este distanciamiento ya es evidente en la casa Errazuris de 1931; pero es en la capilla de Ronchamp, de 1950 donde se da un rompimiento desicivo. Vitrales, murales, conchas, huellas de materiales, huellas del hombre; todo tipo de presencias y alternativas en un edificio ricamente metafórico. En su momento causó polémica llevando a arquitectos como James Stirling a considerarlo "expresionista", en el sentido histórico de la palabra. Hoy es una obra que marca el principio de cambio de paradigma. Es un inicio del post-modernismo.

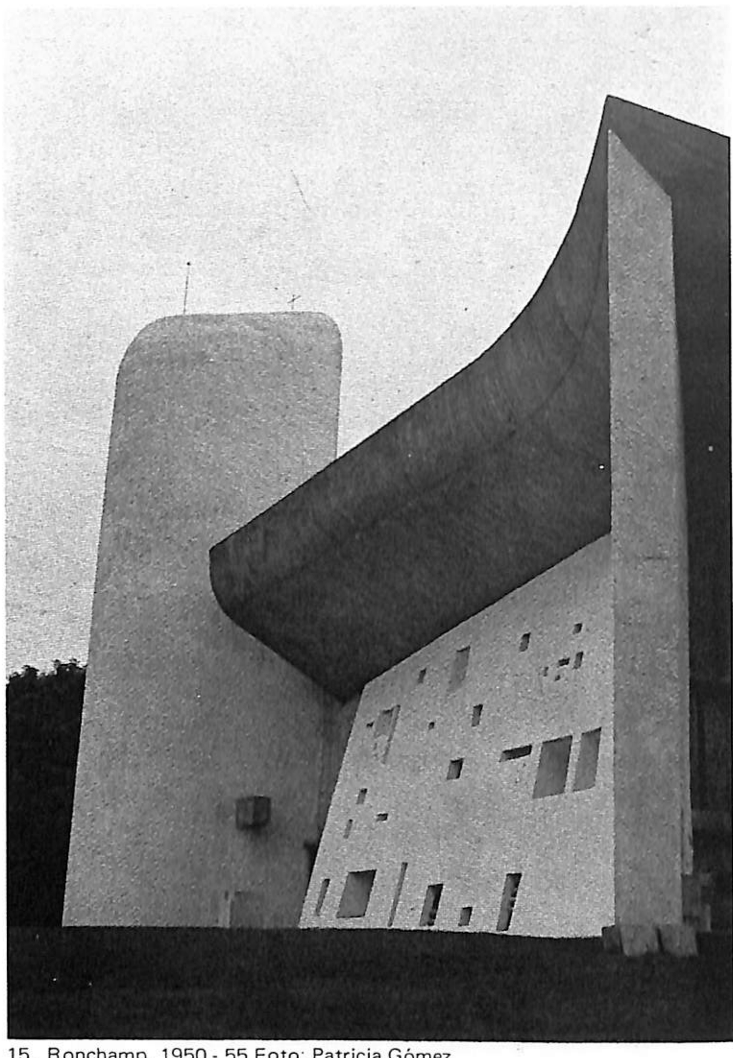


13 Casa Steiner - Viena 1910. Fachada al Jardín



14. Villa Stein. Garches - 1927

Para los sesenta, el agotamiento de la cultura arquitectónica, precipitado por la caída hacia el formalismo, las contradicciones tecnológicas, el empobrecimiento de vocabulario y la crisis de "contenido" se juntan, en las sociedades industriales con el fenómeno "camp", ("una forma de ver el mundo como fenómeno estético" 16) y resumible en la frase "es bueno porque es espantoso" 17 como también con el fenómeno del hombre suburbano. Este desarrolla un comportamiento social característico: cada cual tiene derecho a su estilo de vida siempre y cuando éste



15. Ronchamp. 1950 - 55 Foto: Patricia Gómez

no sea activamente opuesto a la sociedad.

Para este hombre se producen enormes extensiones de vivienda suburbana, barata y de fabricación masiva donde la función del arquitecto consistiría en proporcionarle a esta nueva especie los patrones ornamentales, portadores de símbolos y valores que éste crea adecuados para sí mismo. Realmente, los objetos portadores de significado (la reja, ventana colonial, farol, cajilla de correo) se producen industrialmente y se venden por catálogo.

Robert Venturi ha sabido capitalizar sobre esta situación. En 1966, con la publicación de "Complejidad y Contradicción en la Arquitectura" se convierte en sacerdote supremo para una nueva generación de arquitectos. Con él, el nuevo paradigma comienza a tomar una forma precisa: complejidad y contradicción, arquitectura popular, metafórica e historicista, arquitectura en diálogo con la ciudad y el espacio urbano versus "menos es mas", [18] unidad a través de la exclusión, purismo, uniformidad, universalidad. . . . La calle comercial, el lenguaje del consumo, el medio creado por no-arquitectos se tornan fuentes inagotables de recursos, significantes y significados, para ser transformados y elevados a un nivel donde la arquitectura todavía es "culta" y sigue siendo "arte".

En un artículo titulado "Al borde del Post-Modernismo: Algunos Métodos, Paradigmas y Principios para la Arquitectura al Final de Movimiento Moderno", Robert Stern, hijo intelectual de Venturi, ha definido las características de la nueva arquitectura así: "Alusionismo: La arquitectura como un acto de respuesta histórica y cultural. . . . Contextualismo: el edificio individual como un fragmento de un conjunto mayor. . . Ornamentalismo: La pared como medio de significado arquitectónico. Aunque el ornamento es con frecuencia compañero del alusionismo, la decoración del plano vertical no necesita ser justificado en términos históricos o culturales; la pared decorada responde a lo que me parece a mí, que es un deseo humano innato por la elaboración. . .". [19]

Para Loos fue evidente, y esta es la razón de ser de sus escritos, que el continuar la tradición de ornamento y arquitectura según la usanza del siglo XIX no solo era inútil respecto al pasado, sino también estéril frente a las realidades del siglo XX. Esto no fue un impedimento, a pesar de la aparente incompatibilidad, para llevar a cabo una arquitectura pluralista (en la diversidad de sus fuentes, en lo complejo de sus contradicciones), tangible y altamente ornamental.

Le Corbusier, figura clave para el Movimiento Moderno, tomó conceptos del pensamiento de Loos y publicó sus escritos; a partir de esto los demás personajes de los años formativos tomaron lo que les era conveniente según el paradigma que en ese entonces se estaba gestando.

El funcionalismo que se derivó de las críticas radicales de Loos fue, en esencia, una estética: la estética de la máquina.

Hoy la estética de la máquina no nos sirve más. Mirar las ciudades: mirar las múltiples arquitecturas que nos rodean. La bancarrota de los cánones del Movimiento Moderno se hace continuamente manifiesta.

La necesidad de ornamento persiste. Este será mas culto, mas complejo, mas significativo, mas alusivo, será simbólico nuevamente. No podremos deshacernos de él.



16. Casa en Medellín. Foto: Guillermo Melo

17. Fundación Le Corbusier París.

Notas:

1 Durand Leçons d'Architecture. . . Citado por Peter Collins, "Changing Ideals in Modern Architecture". Faber and Faber London 1965.

2 Durand, Jean-Nicolas-Luis. Précis des Leçons d'architecture données a 1'Ecole Royale Polytechnique Paris 1821-23.

3 Le Corbusier. **Towards a New Architecture.** The Architectural Press London 1974.

4 **Ibid.** Página 129.

5 R. Kerr "the Gentleman's House, or how to Plan the English Residence from the Personage to the Palace" Londres 1864 ĉit. en **Architectural Review** Vol 110 (1951) pagina 205.

6 Loos, Adolf. Del prologo a "Palabras al Vacio" citado por R. Schachel en **Ornamento y Delito y otros Escritos.** Introducción Editorial Gustavo Gili Barcelona 1972.

7 Loos Adolf "La Moda Femenina" en **Ornamento y Delito. . .** página 81.

8 Loos Adolf "Ornamento y Delito" en **Ornamento y Delito. . .** página 43.

9 Loos Adolf "Arquitectura" en **Ornamento y Delito. . .** página 223.

10 Le Corbusier **Towards a New Architecture. . .** página 66.

11 Le Corbusier **Towards a New Architecture. . .** página 67.

12 R. Schachel Introducción a **Ornamento y Delito. . .** página 12.

13 R. Schachel página 278.

14 Citado por Posener, Julius. "Critique of the Criticism of Functionalism". En **Lotus** 11 1976 página 10.

15 Russell Hitchcock, Henry y Johnson, Philip. **The International Style.** The Norton Libray New York 1966.

16 Sontag, Susa. "Notes on Camp" en **Against Interpretation** Eyre & Spottiswoode, Londres 1967. Cit. en Jencks, Charles, **Modern Movements in Architecture,** Penguin Books Londres 1973 página 187.

17 Jencks, Charles. **Modern Movements in Architecture** Londres página 187.

18 Frase celebre de Mies Van der Rohe, la cual ha sido varias veces refutada: "Menos es aburrimiento" (Robert Venturi); "más es más" (Robert Stern).

19 Stern, Robert. **Architectural Design** No. 4 1977 página 275.

FOTOGRAFIAS

2 Adolf Loos Archivo fotográfico, Biblioteca Nacional Austríaca, tomada de "Ornamento y Delito".

3 Durand. Dibujo tomado de Henry Dussel Hitchcock.

3. Gaudí. Torres de la sagrada familia. Foto Patricia Gómez.

4. "Hacia una arquitectura" Página 125. Ambas fotos.

6 y 7. Cillas Jaquemet y Stotzer. C. Jencks Página 23. "Le Corbusier and The tragic view of architecture".

8. Foto de Kishin Shinoyama. Revista Zoom. No. 45.

9 Le Corbusier "Towards an Architecture" Página 67. Templo primitivo.

10 Fig. 5 de "Ornamento y Delito". Foto: Gerlach Viena.

11 Fig. 8 de "Ornamento y Delito". Foto: Gerlach Viena.

12 Fig. 4 de "Ornamento y Delito". Foto: Gerlach Viena.

13. Fig. 12 de "Ornamento y Delito" Casa Steiner. Archivo fotográfico, Biblioteca Nal. Austríaca.

14. Le Corbusier. Villa Stein. Página 91. "La visión trágica de la Arquitectura". Foto: F. R. Yerbury.

15 Ronchamp. Patricia Gómez.

16 Fotografía de Casa en Medellín. Foto: Guillermo Melo.



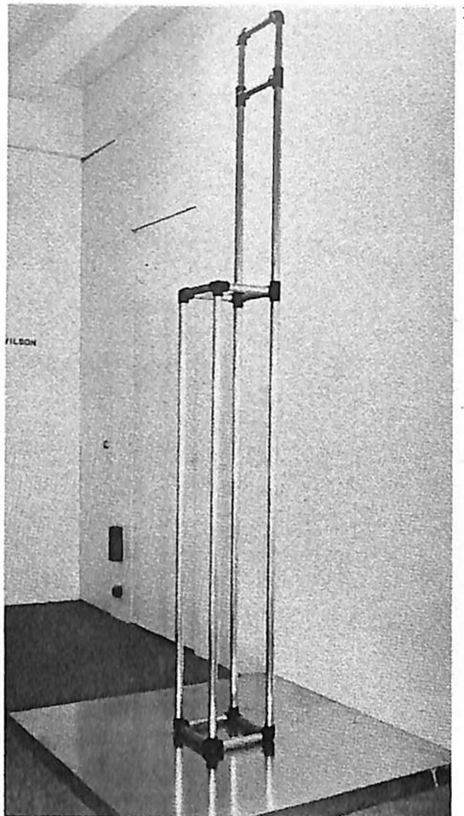
17. Le Corbusier 1.921

ROBERT WILSON

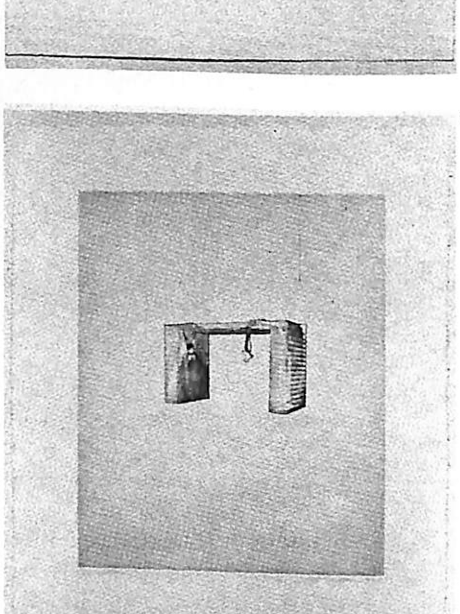
Un hecho de especial importancia en el arte de los años setentas en los Estados Unidos lo ha constituído la aparición en la plástica y la escena del joven texano Robert Wilson, quien se ha convertido en uno de los más sobresalientes representantes de la vanguardia artística internacional. Sus trabajos han sido calificados como "Operas", en parte por la inclusión de música y de canto, pero podrían ser considerados igualmente como teatro o como "happenings" aunque tampoco concuerden con su definición tradicional. El arte de Wilson es una mezcla de todas las expresiones creativas: artes plásticas y danza, música y literatura, y en tal sentido ha sido calificado como profético al tiempo que ha sido analizado con los más variados criterios y desde los más diversos puntos de vista.

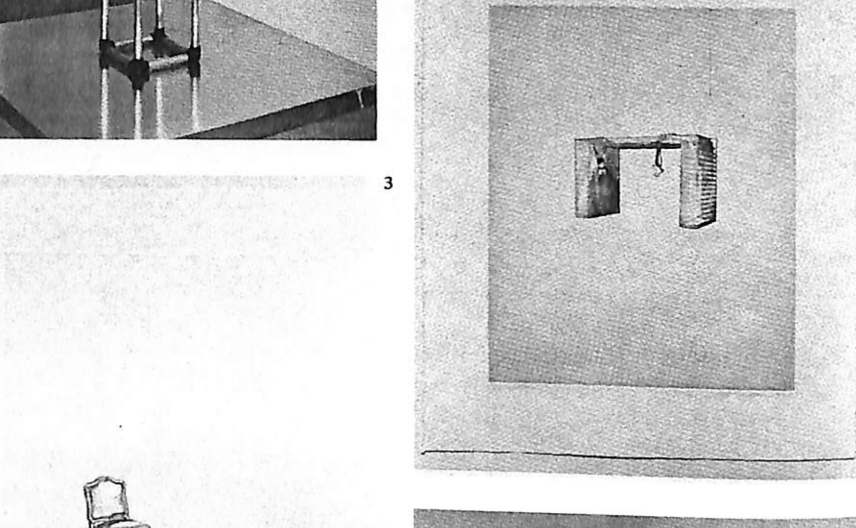
Las obras de Robert Wilson se desarrollan con una reveladora lentitud que altera totalmente el concepto tiempo del espectador. Algunas duran hasta doce horas. En la mayoría participan centenares de actores. Y todas están orientadas a producir alucinaciones y visiones de tipo surrealista. Es decir, su trabajo no se desarrolla a través de raciocinios lógicos, sino de secuencias fantasmagóricas de un bello y poderoso impacto visual.

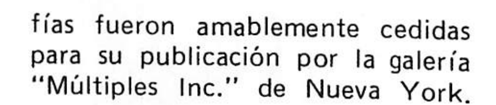
Entre las numerosas "Operas" producidas por Wilson se destacan: "El Rey de España", "La Vida y Tiempos de Sigmund Freud", "La Vida y Tiempos de José Stalin", "La Mirada del Sordo", "Una Carta para la Reina Victoria" y "Einstein en la Playa", obra ésta última cuya costosa producción en el Teatro Metropolitano de Nueva York; fué el regalo de Francia a los Estados Unidos en la celebración del bicentenario de su independencia. Los grabados y esculturas que se reproducen en la Revista fueron realizados por el artista como diseño para la escenografía de la última de las presentaciones mencionadas. Las fotografías fueron amablemente cedidas para su publicación por la galería "Múltiples Inc." de Nueva York.

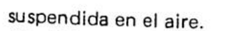
1


2

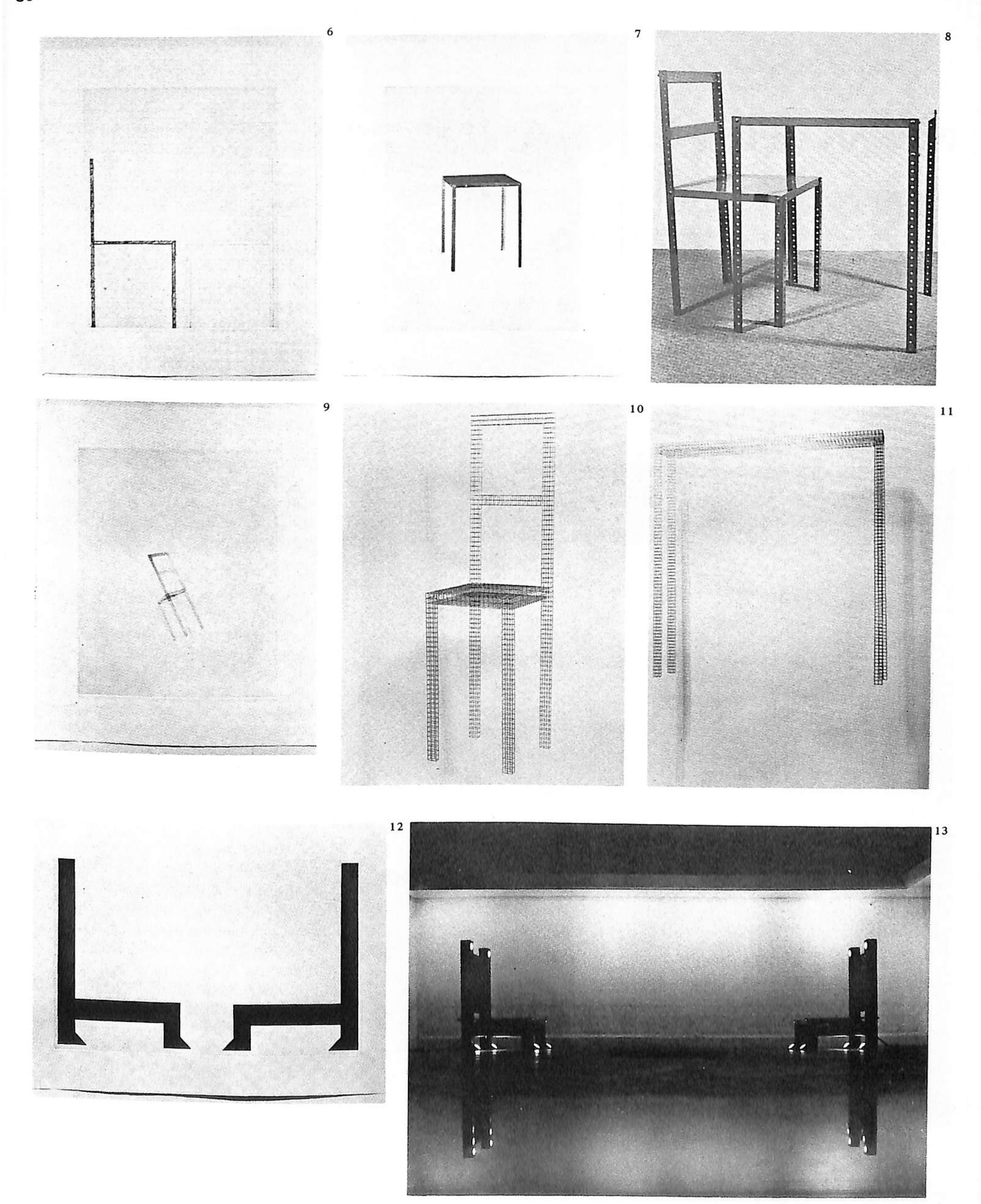
4


3




5


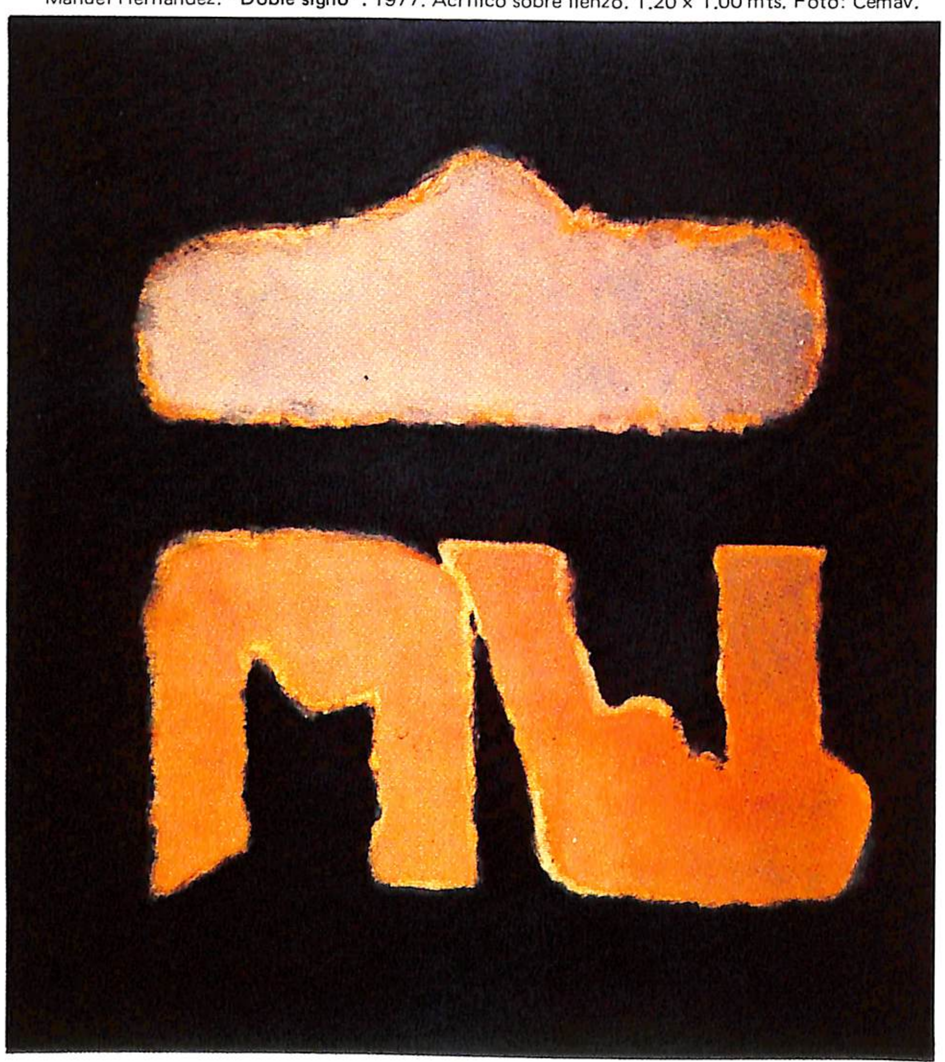
1. **"Silla Einstein"** 1977. Escultura en metal.
2. **"Silla Einstein"** 1977. Grabado en metal.
3. **"Silla Luis XV"** 1977. Grabado en metal.
4. **"Banqueta volando"** 1977. Grabado en metal.
5. **"Banqueta volando"** 1977. Escultura en metal con cinturones de seguridad, suspendida en el aire.
6. **"Silla de café"** 1977. Grabado en metal.
7. **"Mesa de café"** 1977. Grabado en metal.
8. **"Silla y mesa de café"** 1977. Escultura en metal.
9. **"Silla volando".** 1977. Grabado en metal.
10. **"Silla volando".** 1977. Escultura en metal suspendida en el aire.
11. **"Mesa volando"** 1977. Escultura en metal suspendida en el aire.
12. **"Sillas Reina Victoria"** 1977. Grabado en metal.
13. **"Sillas Reina Victoria"** 1977. Escultura en metal y aditamentos de luz. 1.71 x 1.08 x 1.08 mts.


6
7
8
9
10
11
12
13

MANUEL HERNANDEZ EN AMERICA

POR
ROBERTO GUEVARA

Manuel Hernández. **"Doble signo"**. 1977. Acrílico sobre lienzo. 1.20 x 1.00 mts. Foto: Cemav.



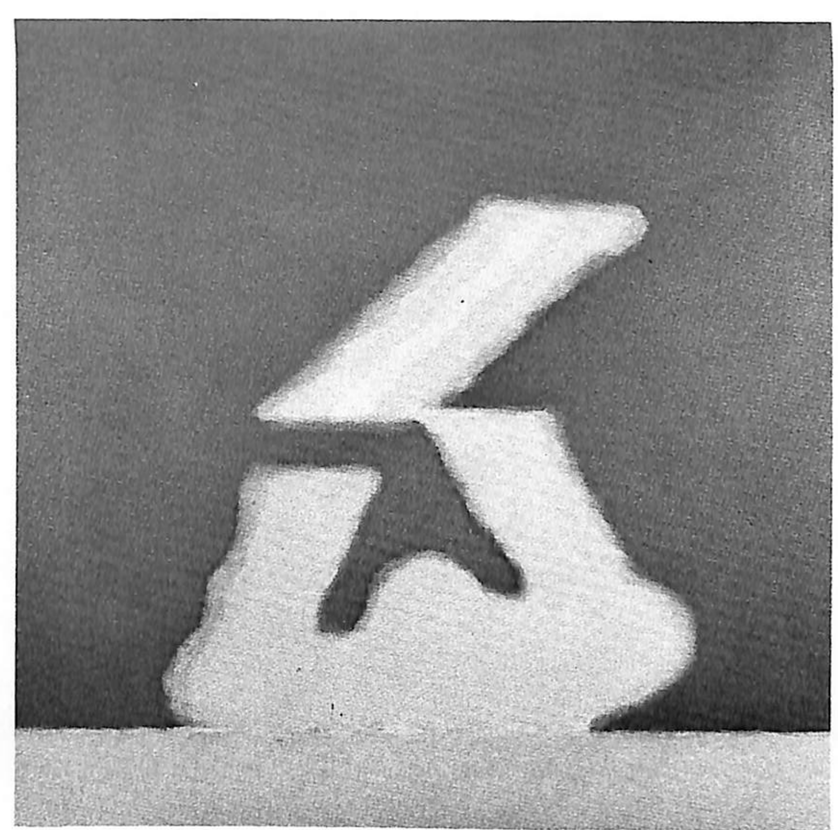
Los nuevos horizontes del arte latinoamericano tienden progresivamente a destacar grandes valores, dentro de conceptos cada vez más amplios. Manuel Hernández, notable pintor colombiano cuya obra adquiere la fuerza de la madurez es un gran exponente de este arte que ha dejado de lado los efectismos y los recursos altisonantes, por una autenticidad de consecuencia con su compromiso de contemporaneidad. Un arte ciertamente identificable con el continente, pero no por su temática o por obvias referencias, sino por su vinculación a un poderoso movimiento de renovación creadora que está respondiendo a una realidad histórica: América tiene la necesidad de construír su destino, la necesidad de establecer alternativas creadoras y culturales.

Es inevitable referirnos al aspecto polémico de hablar, siquiera, de la posibilidad de un "arte latinoamericano". Lo curioso es que tal concepto estaría de hecho establecido por la suma impresionante de valores creativos apuntados desde la savia del continente, ya sea directamente o en la compleja mezcla que hoy se opera en los grandes centros divulgativos de la cultura. Desde luego que tal polémica abre aspectos lógicos e interesantes, como la razón histórica y cultural de un concepto latinoamericano del arte. Pero existe una dimensión donde todo el problema cobra aspectos más simples, es cuando concretamos el tema a una simple enunciación: el arte de un continente, hecho casi fáctico, incuestionable. Pero aún así, sabemos cuántas reservas y rechazos puede suscitar la mención del tema, por grupos o personas que sin preámbulos aceptan hablar de un "arte europeo", o de una "escuela de París" o de una "cultura occidental". Es parte del problema: la

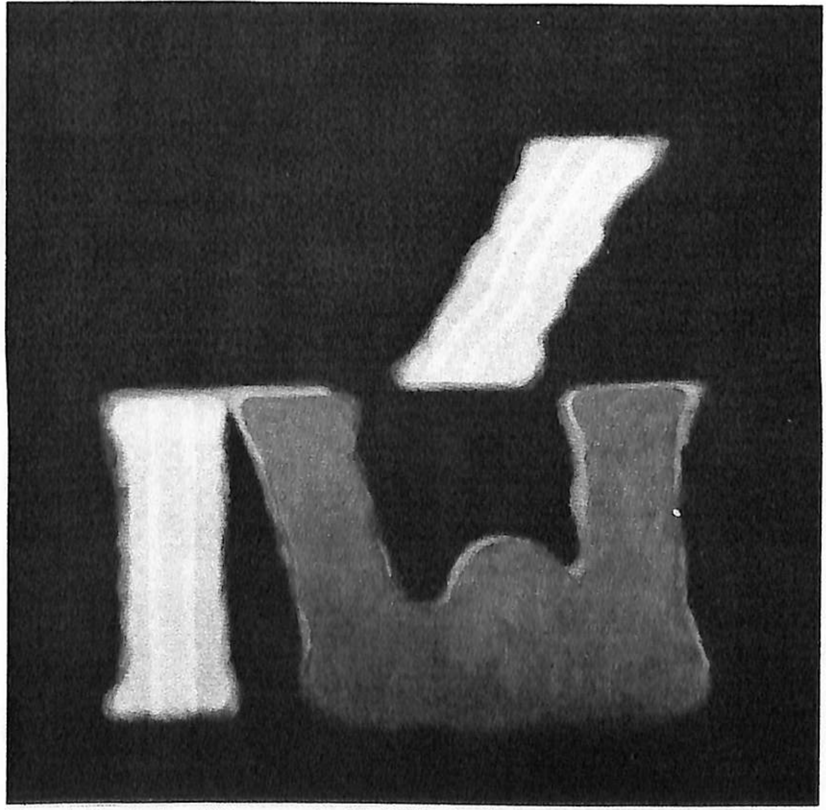
dificultad que también tenemos de vernos o aceptarnos.

Esta introducción tiene el sentido de una ubicación para el trabajo de ese gran pintor que es Manuel Hernández. Justo conviene haber hecho el rodeo, porque en el ámbito nuestro hay también numerosos contingentes de mediocridad, obras vistosas y abigarradas que tratan de identificar a Latinoamérica con el mal gusto y la exacerbación. Son por ejemplo artistas que adulan con el color chillón y ostentoso, con las temáticas simbolistas o de un patetismo propio del enfático mundo de finales del siglo pasado. Frente a estas obras de acentos sobrecargados, una obra de conciencia y decantación como la de Manuel Hernández adquiere valor de revelación.

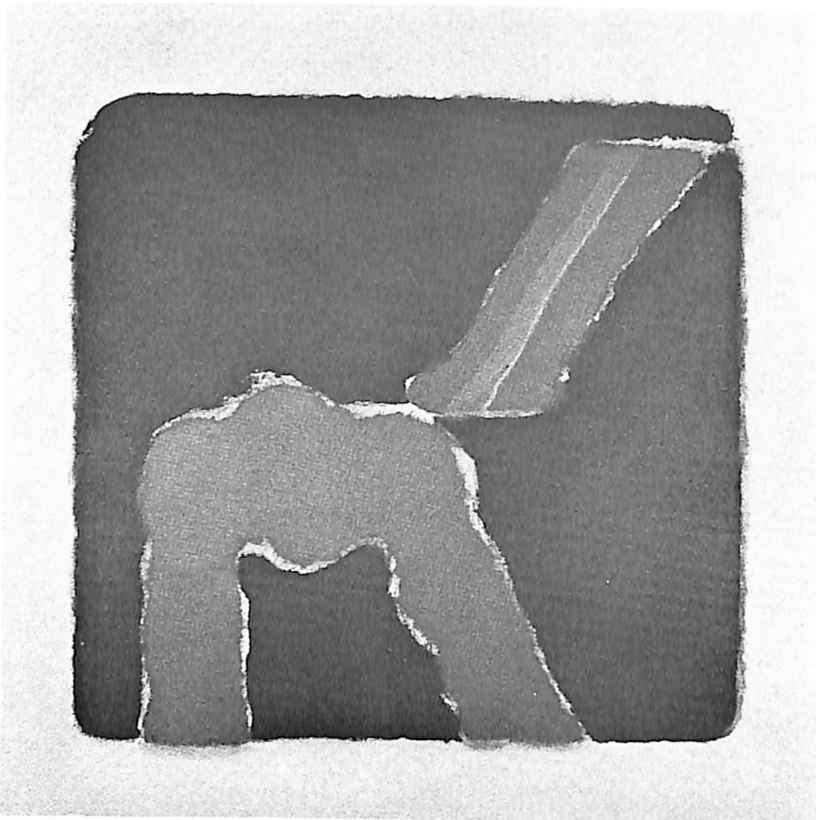
Hernández se aleja de los recursos efectistas y de los apoyos extraartísticos. Lleva su investigación por donde es necesario perfeccionar el lenguaje, dominar con oficio las sutilezas, lograr en suma poderes que sólo pueden surgir de la calidad misma de la obra. Manuel Hernández es un trabajador infatigable impulsado por fuertes convicciones. Su mundo es el de una abstracción que no está sujeta a las tiranías formales. Se podría decir que sus formas adquieren la misma veracidad de cualquier otra entidad real, y las vemos sobre la tela como partes de una relación accesible, próxima y llena de resonancias. Encontramos la sorpresa de una obra construída en términos abstractos, cuya propiedad es emanar una curiosa, cálida, entrañable expresividad. Las antípodas teóricas pudieran anularse ante estas obras de Hernández que nos sumergen en sus formas, no identificables con sugerencias naturalistas o figurativas de orden alguno, como podríamos entrar en un diálogo, en otras vidas, en otros mundos. Para



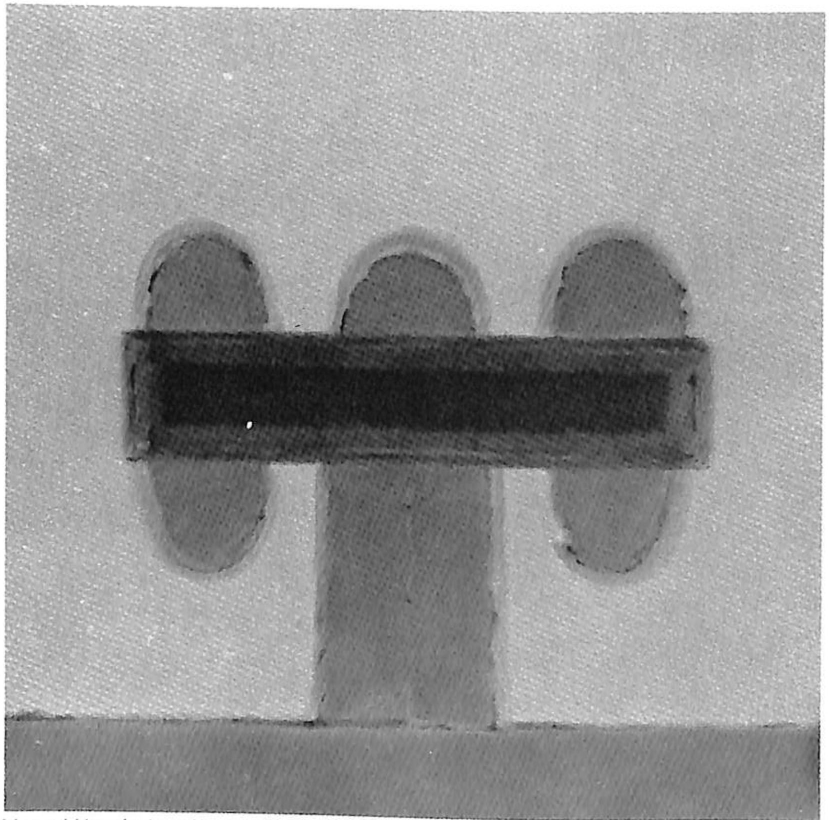
Manuel Hernández. **"Signo-espacio No. 2".** 1976. Acrílico sobre lienzo. 0.80 x 0.80 mts. Colección privada. Foto: Cemav.



Manuel Hernández. **"Signo-espacio 1"** 1976. Acrílico sobre lienzo. 0.80 x 0.80 mts. Foto: Oscar Monsalve.



Manuel Hernández. **"Signo matriz"** 1977. Acrílico sobre lienzo. 1.20 x 1.20 mts. Foto: Cemav.



Manuel Hernández. **"Signo acto"** 1976. Acrílico sobre lienzo. 1.00 x 1.00 mts. Colección privada. Foto: Cemav.

compartir, no para sentirnos afuera o distanciados.

Sin embargo, Hernández no busca agradar, ni se refugia en fórmulas de éxito. Su obra es como una profunda y prolongada respiración dentro de un singularísimo universo de formas afines y afectivas, manejadas con tal soltura y discreción que ni siquiera pretende avasallar, tan sólo existir en la crucial dimensión de la comunicación, el aspecto más concluyente del arte.

Los colores son apagados y las armonías buscan complicaciones por preservar su discreción y severidad. El propósito no está en perfeccionismos innecesarios, sino en la precisión del lenguaje.

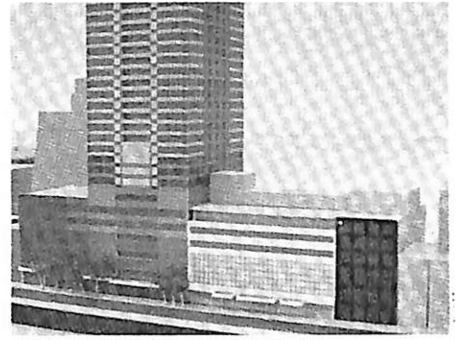
Cuando se dice precisar un lenguaje, no se infiere limitarlo. Hay riqueza mayor cuando la proposición artística requiere de menos elementos y emplea pocos recursos llamativos. Ese es en el fondo el caso de Manuel Hernández y la principal razón para conferir a su obra el calificativo de excepcional y sorprendente. Es posible acercarse a este joven maestro con una mirada libre de premuras, para captar ese tiempo detenido en las orillas de las formas, en las sombras que se suman a ellas, en las atmósferas y relaciones manejadas como un mundo propio de la afectividad profunda del ser humano: el refugio último de nuestras más esenciales condiciones instintivas y subconscientes. Pero es también posible salir de ese mundo de encantamiento, para volver, para renovar los contactos, para hacer crecer la filiación con esta otra presencia de los hombres, la de sus signos y huellas, la de los contextos imaginados para dejar que la expansión encuentre campos propicios alli donde, en apariencia, solo existe una tela llena de pigmentos.

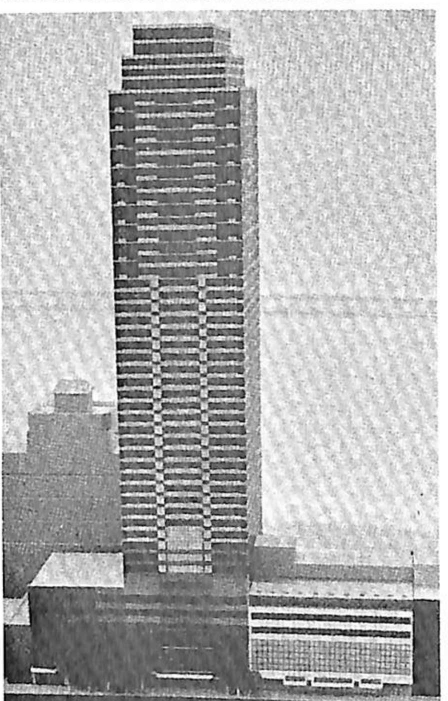
RESEÑAS

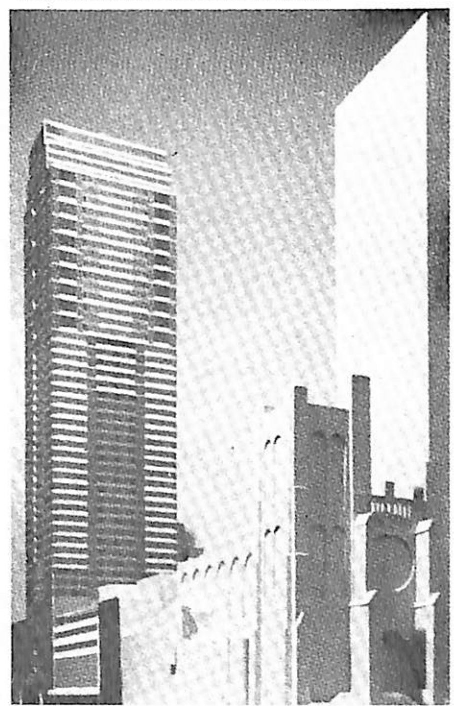
PROYECTO DE REMODELACION DEL MOMA

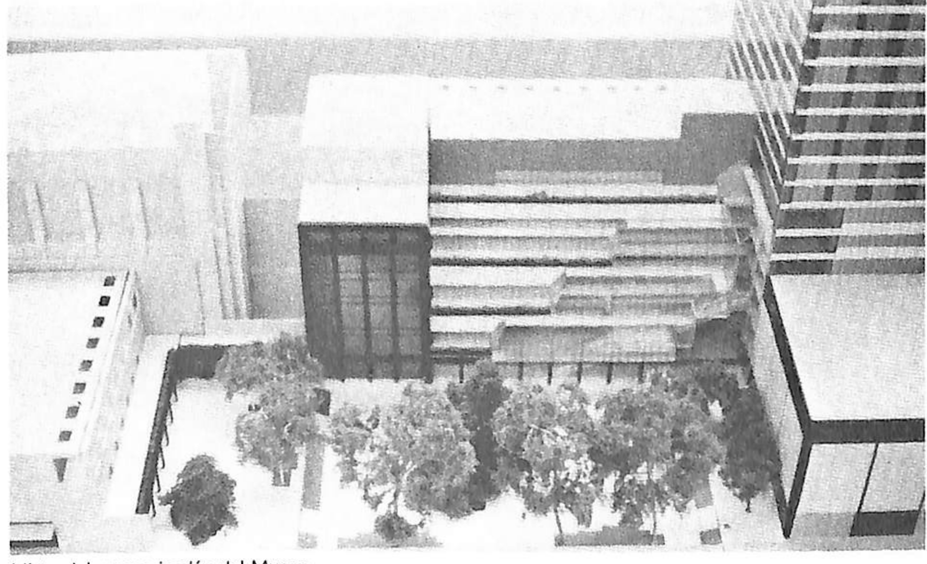
El nuevo proyecto de desarrollo del Museo de Arte Moderno de Nueva York se origina en una doble circunstancia: los espacios actuales del Museo son muy restringidos para permitir mostrar los extraordinarios fondos que posee y su terreno alcanza un valor anormalmente alto por su localización en el centro de Manhattan. Estas razones determinaron la elección de un programa de ampliación que puede resumirse económicamente en la venta de "derechos de aire" a un promotor privado que se compromete a duplicar el área del Museo y a cambio puede construir sobre la ampliación una torre de 230 apartamentos. La solución arquitectónica consiste en la demolición de una serie de inmuebles que pertenecen al Museo y la construcción allí de una nueva ala de siete pisos integrada al Museo; por encima de esta ala se levantaría una torre de 40 pisos. Para esta solución se ha hecho, en razón de la conjunción de intereses diferentes, un doble estudio de proyectos por dos arquitectos distintos: César Pelli, decano de la Escuela de Arquitectura de Yale, hizo el diseño para los edificios del Museo y el volumen de la torre, Jaquelin Robertson el plano interior de la torre. Pelli es conocido sobre todo por haber diseñado y construido edificios muy geométricos, sobre planos simples y funcionales y recubiertos por muros en vidrio. Su proyecto para el Museo es igualmente funcional. La fachada exterior retoma y prolonga la primera fachada de estilo internacional, diseñada en 1939 por Philipp Goodwin y Edward Durell Stone. Lo más interesante quizás es el volumen exterior de la torre: se trataba de limitar su efecto opresivo, integrar el conjunto al paisaje urbano, preservar la imagen del Museo y marcar las diferentes funciones. Pelli planéa emplear en las fachadas de la torre, gamas de vidrios


Fachada actual del MOMA sobre la 53.


Prolongación de la nueva fachada.

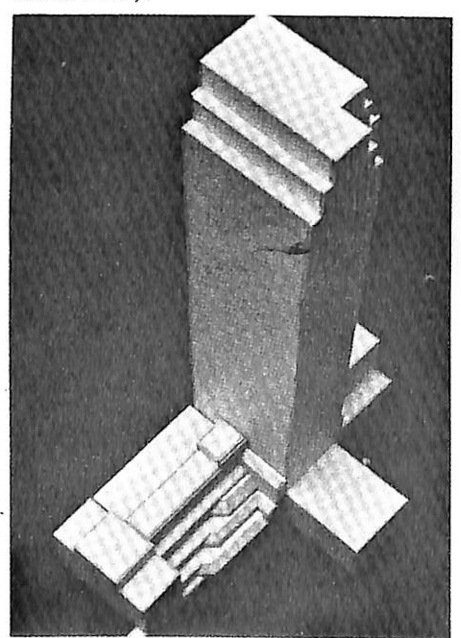

La nueva torre.


Perspectiva de la calle.


Vista del nuevo jardín del Museo.

mas o menos coloreados de acuerdo a su posición, buscando con esto un efecto optico que reduzca la importancia visual de volumen de la torre. Vidrios de colores vivos ocuparán el centro de la fachada, de colores pastel, los bordes. Este artificio tendrá además la ventaja de reflejar el cielo y los edificios circundantes, es decir anudar, cualquiera que sea la luz, el conjunto al paisaje de la ciudad.

Estos juegos de volumenes, de luz y de rentabilización del espacio para una clientela rica, dá lugar a vivas controversias en Nueva York. Es verdad que el centro de la ciudad es muy denso, que alli el espacio es caro y que el único medio de rentabilizarlo es construir en altura. La proposición del MOMA se inscribe pues en la lógica del desarrollo de la ciudad y de la sociedad que la maneja. La cuestión es saber si esta lógica, a la cual se sacrifican muchas cosas y especialmente las dimensiones humanas, puede ser detenida o invertida, y si un sistema construido sobre el crecimiento puede, en ciertos momentos, asumir sus propias contradicciones. El futuro del proyecto, su realización o su abandono frente a oposiciones muy fuertes, permitirá juzgarlo. (versión resumida de A A).



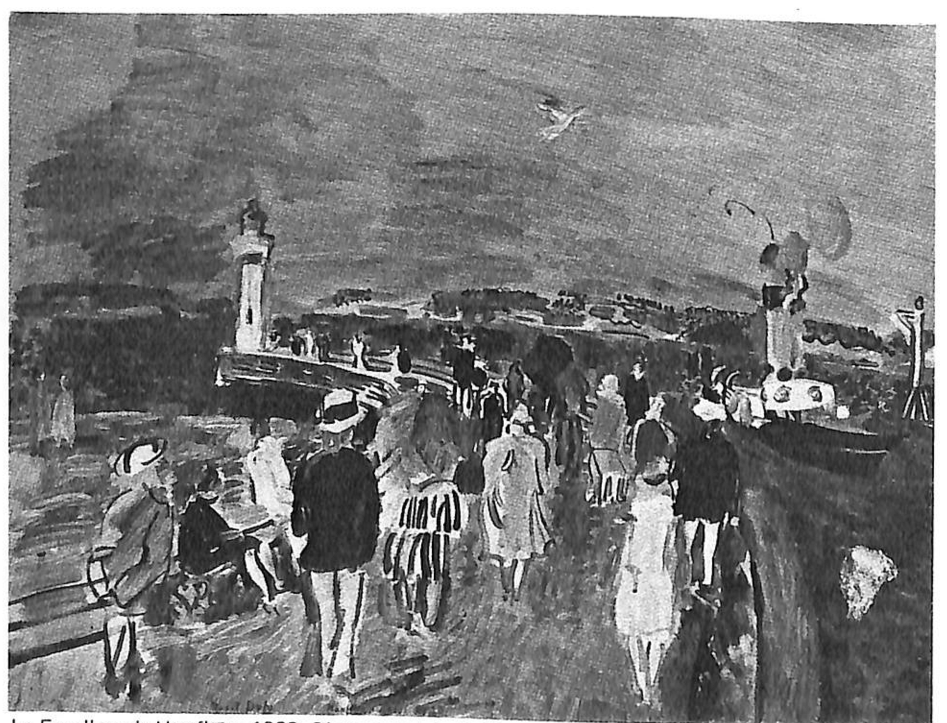
Vista general del proyecto.

RAOUL DUFY EN EL MUSEO NACIONAL – BOGOTA

El Instituto Colombiano de Cultura presentó durante el mes de marzo en el Museo Nacional una selecta exposición de la obra de Raoul Dufy, destacado artista francés de la primera mitad del siglo XX. La muestra, que proyectaba plenamente el placer por la existencia y el amor por el mundo y por la vida característicos de su trabajo, estuvo conformada por 50 pinturas, 5 dibujos y 5 grabados pertenecientes en su totalidad a la colección del Museo de Arte Moderno de París.

Raoul Dufy (1877 - 1953) comenzó su carrera artística aproximadamente en 1900 con representaciones de paisajes, y como tantos pintores del momento, bajo la influencia y fecunda del Impresionismo. Dufy, sinembargo, agudizó rápidamente sus efectos pictóricos orientando su paleta hacia colores más intensos que relacionaron su trabajo con el grupo de "Los Fauve", con quienes expuso a partir de 1905 a pesar de no contarse entre sus objetivos la disonancia cromática que manifiestan otras obras de ese movimiento como la de Vlamink o como la de Derain. Dufy delimitó sus áreas de color con fuertes e igualmente coloreados contornos, creando una combinación ornamental imaginativa y propia. Durante un lapso encontraron eco en su trabajo la consideración constructivista de la forma pictórica que se deriva de Cezanne, y las cristalinas y cortadas estructuras del Cubismo. Pero a partir de 1910 su color volvió a ser brillante y placentero y su pincelada se tornó más rítmica y ligera. Dufy escogió como tema el mundo rico y elegante del cacino, las regatas y el hipódromo, y lo interpretó con líneas cortas y onduladas que otorgaron a sus cuadros la expresividad y la alegría del arabesco.

La exposición fué sobriamente instalada en sentido cronológico, explicando visualmente los distintos énfasis en la trayectoria del artista. Cada etapa, cada aporte, cada cambio fueron debidamente registrados e ilustrados con obras que hicieron evidentes su extraordinaria habilidad y su actitud perfeccionista, así



La Escollera de Honfleur. 1928. Oleo sobre tela. 0.65 x 0.81 mts.

RESEÑAS

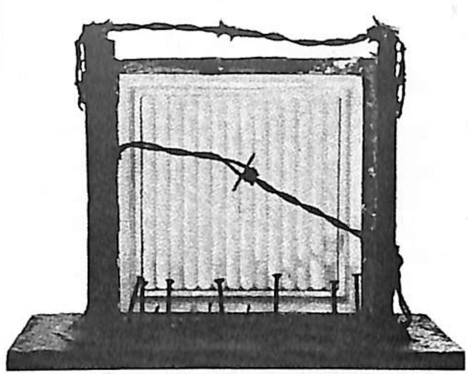
como su admiración por la tierra y por el mar, su pasión por la música y su fé en los promisorios descubrimientos de la ciencia.

La obra madura de Dufy, por ejemplo, se encontraba muy bien representada en los cuadros de caballos y de remeros y regatas, cuya composición está basada en franjas de colores y en los cuales las siluetas de los personajes centrales se suman sutilmente a los pequeños signos que el pintor utilizaba en la interpretación de muchedumbres. Otras obras hacían claros sus logros atmosféricos a partir primordialmente de un color. Y en todas era manifiesta la intención de testimonio poético y espiritual de su momento. Los dibujos y grabados, origen estos últimos de su diseño textil, complementaban coherentemente la visión que ofrecía la exposición sobre el trabajo, actitud e intereses de Dufy.

Hay, desde luego, artistas contemporáneos suyos que han ejercido mayor influencia en el desarrollo pictórico del siglo. Pero la obra de Raoul Dufy ha sido con frecuencia mal interpretada por su frivolidad temática, su innegable valor decorativo y su ausencia de intereses extra-estéticos. La oportuna exposición del Museo Nacional mostraba plenamente la voluntad creativa del artista, enfatizaba el carácter singular e innovador de su trabajo, y constituía, gracias a su aguda selección, un verdadero placer para la vista. E. S. R.

RAMIRO GOMEZ EN LA GALERIA DE LA OFICINA MEDELLIN

El concepto "Bricolage", ha sido ampliamente desarrollado por Levi-Strauss y referido concretamente a una analogía establecida entre el mito como una forma de conocimiento y el "Bricoleur" quien "Es el que trabaja con sus manos utilizando medios desviados. . . . . .", entendiendo por desviados todos



Ramiro Gómez. Sin título. 1.977 0.22 x 0.29 x 0.11 mts. Ensamblaje. Foto: Guillermo Melo.

aquellos objetos de deshecho que al ser reunidos en un contexto nuevo, dan por resultado un complejo no previsto aún por su hacedor y deviene una significación diferente.

Del Bricoleur Levi-Strauss dice: ". . . . . su universo instrumental está cerrado y la regla de su juego es siempre la de arreglárselas con 'lo que uno tenga' es decir, un conjunto a cada instante finito, de instrumentos y de materiales,. . . . . . ., por que la composición del conjunto no está en relación con el proyecto del momento, ni, por lo demás, con ningún proyecto particular, sino que es el resultado contingente de todas las ocasiones que se le han ofrecido de renovar o de enriquecer sus existencias o de conservarlas con los residuos de construcciones y de destrucciones anteriores". (Claude Lévi-Strauss, El Pensamiento Salvaje).

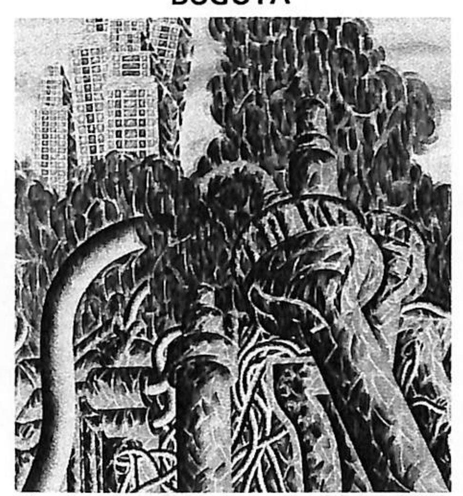
La obra de Ramiro Gómez, bien puede ser definida en base al párrafo anterior mencionando de paso un comentario sobre su posición y su obra.

La presencia en un espacio plástico de clavos oxidados, vidrios rotos, trozos de cadena, rejillas metálicas, pedazos de ventana, insectos disecados, polvo, piedras, en fin toda una amplia gama de objetos degradados a nivel de lo inutilizable, tiene como resultado un desafío al arte tradicional dentro del cual se sitúa como un hereje.

La actitud herética es la negación moral de una ética instituida, de un criterio estético convencional en términos que se definen en última instancia académicos. La herejía se vuelve crítica al readecuar en un espacio estético poco usual objetos que bien pueden llamarse elementos-vergüenza, como son los deshechos que produce un núcleo urbano, los cuales son revertidos, como una bofetada, a esa sociedad que inconscientemente facilita la "materia prima" de la obra, manifestándose ésta vez en medio de un ordenamiento en el que se destaca la libérrima aspiración investigadora, la búsqueda de coordenadas no previsibles, las imágenes de un gran campo virtual que nos recuerda la deliciosa altanería de Duchamp.

JAIRO UPEGUI.

MIGUEL ANGEL BENGOCHEA EN LA GALERIA SANDIEGO BOGOTA



Miguel Angel Bengochea. Sin Título, 1976. Acrílico sobre lienzo. 1.04 x 0.99 mts. Colección Museo de Arte Moderno de Bogotá. Foto: Oscar Monsalve.

Miguel Angel Bengochea, uno de los jóvenes más sobresalientes en la escena plástica argentina presentó durante el mes de febrero en la Galería San Diego, una reveladora exposición de sus últimas pinturas. No obstante tratarse de un artista desconocido en Colombia (lo que obliga el silencio de la crítica acostumbrada a notas cronológicas aún en

los casos de las obras más recientes), la muestra hizo un pequeña luz sobre la actualidad pictórica de su convulsionado país y fué recibida con entusiasmo e interés por el público capitalino.

Convulsionada también es la pintura de Miguel Angel Bengochea. Edificios, chimeneas, fábricas y tuberías aparecen en espacios simultaneamente planos y complejos que remiten a Cezanne. Pero no hay aire en sus composiciones, y los árboles, el prado, el humo, las paredes y el metal, ocupan totalmente el lienzo iluminado desde el punto de vista arbitrario del pintor. Hay cierta dosis de acidez y de humor en su trabajo; y su tratamiento del acrílico es expresivo y cuidadoso: de pincelada a la vista, pero de pincelada precisa y pertinente en la interpretación de una temática quebrada, fuera de eje, y relacionada en el concepto tiempo con el movimiento de los Futuristas.

Su obra implica un ideal social, sin detrimento de sus valores plásticos. Representa un comentario con fines ecológicos — el momento climax en la lucha de la naturaleza con la tecnología. Pero su voz de alerta es la pintura, logrando el artista denunciar la contaminación del medio ambiente al tiempo, por ejemplo, que unifica visualmente consistencias y que enfatiza abiertamente la bidimensionalidad y superficie de sus lienzos.

Si bien su exposición en Bogotá no deja duda sobre los designios de su obra, tampoco deja duda sobre su carácter reflexivo, ni sobre su índole sensible y personal. E. S. R.

LUIS CAMITZER EN EL MUSEO DE LA TERTULIA — CALI

El problema de la comunicación visual, la lucidez para relacionar la poesía y la imágen, la necesidad de informar e inquietar inteligentemente relacionando lo cotidiano con un nuevo soporte didáctico son





Luis Camitzer. 1977. Detalle del catálogo.

los propósitos de Camitzer en sus exposiciones. Camitzer obliga a un nuevo comportamiento en la comprensión de los objetos, ubica los elementos en contextos de una frescura inusitada haciendo que una imágen única cambie de contenido informativo por la sutileza sugerida en los cambios de intención.

Sus planteamientos golpean un medio de miras unidireccionales, vigorosas en sus comienzos pero débiles ya en todas sus secuelas repetitivas, agotadas de insistir en posiciones nunca plásticas y siempre dudosas, en sus afirmaciones políticas. A.S.M.

SOBRE UN ARTICULO TITULADO "ESTUDIO PARA LOS GUIONES MUSEOLOGICOS DE LA COLECCION DE BELLAS ARTES DEL MUSEO NACIONAL" POR BEATRIZ GONZALEZ Y MARTA FAJARDO.

Intentar plantear un esquema de la historia del arte colombiano considerando obligatoriamente las viscicitudes políticas y económicas por las que se desenvuelve la historia de nuestra nacionalidad, es un trabajo que bien merece ser tenido en cuenta.



García Hevia. "Muerte de Santander". 1.841. Oleo sobre lienzo. 1.63 x 2.05 mts. Colección: Museo Nacional. Foto: Museo de Arte Moderno, Bogotá.

La ubicación del fenómeno hegemónicamente ideológico que caracteriza el hacer plástico de nuestro medio durante cuatro siglos, la dependencia tan vasta respecto de los cánones universalistas europeos, tanto en lo económico, como en la subsecuente práctica política que aquello implica, las repercusiones que la formación de un estado nuevo tiene en la totalidad de la vida social, las crisis que caracterizan los momentos más importantes de la definición, la importancia que tienen ciertos aspectos de esas crisis en la toma de conciencia de los acontecimientos e historia transcurrida, en fin, la búsqueda de pálidos y lejanos elementos que en sus dinámicas permiten la formación de un rasgo que defina esas ansias de identificación nacionalista y que se manifiestan en apreciaciones de corte universal; tales son los aspectos a tomar en cuenta al asumir criticamente una historia (la del arte colombiano), que hasta ahora se planteaba mecánica, aislada de la realidad económica y política que la genera, transforma y vitaliza; historia planteada en términos tan vacíos, que objetivamente termina confundiendo al individuo desprendido, engañándolo.

Si bien, el objeto principal de este artículo es presentar unicamente un rápido bosquejo sobre las manifestaciones artísticas que se han

RESEÑAS

realizado en Colombia a lo largo de su amorfa consolidación, como esquema general plantea acertadamente todos los elementos necesarios y por ende, la objetividad que carácteriza todo buen trabajo crítico. J. U. M.

NED TRUSS EN GALERIA BELARCA – BOGOTA



Ned Truss. **"Serie de los Machos"** 1976. Oleo sobre lienzo. 0.90 x 1.00 mts. Colección particular. Foto: Oscar Monsalve.

"Perfiles, Tutankamen y Machos" fueron los temas escogidos por Ned Truss para su última presentación en la galería Belarca. La muestra estaba compuesta por seis pinturas y seis dibujos, ampliamente representativos del carácter fantástico de su trabajo, y del estilo, en parte cuidadosamente detallado, en que ha evolucionado su lenguaje.

La obra actual de Truss sigue explorando las infinitas posibilidades que se ofrecen al ojo y a la imaginación con el dominio, inclusive con el deleite, del medio pictórico. Truss, sinembargo, ha controlado siempre con figuras humanas los espacios, concretando más recientemente las siluetas en personajes reales y reconocibles, por lo regular mujeres bellas extraídas del mundo publicitario.

En esta exposición sólo la serie de "Perfiles" (que muestra un rostro femenino en actitud de mitigado asombro, construído cada vez de manera diferente), se emparenta con su temática anterior. Pero tanto en ésta, como en la serie de los "Machos" –fatuos y simétricos– y en la del joven Faraón, la confianza de Truss en su dibujo, su seguridad y ágil manejo de la línea y de la aguada, se convierten en foco de atención ineludible.

La representación de Tutankamen, es decir, de la famosa máscara de oro hallada con sus restos y tesoros, desliga plenamente el trabajo de Truss de connotaciones anatómicas y le permite desplegar con libertad su habilidad con el color –manifiesta especialmente en su perceptiva interpretación del valioso mineral; y en sus fondos, antes planos, que han adquirido poética importancia, aportando en cada obra un ámbito y un espíritu particular.

Su trabajo permanece aislado, singular, sin concesiones, aunque existan notorias y deliberadas diferencias entre la obra que expuso hace diez años a su arribo a Bogotá, y su más "realista" y expresiva producción de este momento. E. S. R.

DOS LIBROS DE MARTA TRABA EDITADOS POR EL MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTA

Los grabados de Roda son un ejercicio ético de renuncia, los muebles de Beatríz González una reflexión acerca de la vida colombiana: "el mayor intento nacional de comprensión de una forma peculiar de vida". Estas son las afirmaciones centrales de los dos libros que reseñamos. * Y muestra Marta Traba como tanto el ascetismo del uno como la indagación de la otra son hechos pictóricos fundamentales. Sabe ella que la obra de arte no es "un mero producto estético" y que la tarea del crítico es la "lectura de una expresión artística". Se esfuerza entonces por situarla, por hacerla legible dentro de un mundo organizado de significados, un mundo



que es económico, político, psíquico, etc., pero cuyas coordenadas fundamentales las elige la obra misma. Así la obra de Roda ha de ser leída en el marco de una lucha contra la facilidad expresiva sensual que es la que permite a la sensualidad reencontrarse válidamente en la otra escena: en la obra de arte, en el rigor onírico del delirio de las monjas muertas, por ejemplo. Es natural que no falten las referencias a otro contexto: al área cultural, el mundo artístico en donde se dá esta obra y las relaciones que establece con otras. Pero lo esencial de los grabados de Roda está en la lucha del hombre contra sí mismo. Por su parte la obra de Beatríz González exige un encuadre más político y sociológico. Su mundo es ese mundo complejo de la formación social de la que somos producto tan irremediablemente como lo son los gustos de clase y los muebles en los que se materializan, o las diferentes clases de mensajes con que nos bombardean constantemente los medios de comunicación de masas. Aquí el rigor de trabajo de Beatríz González es el rigor de la investigación. Pero la fisura que permite el salto a la otra escena es el humor. La firmeza con que su obra se asienta en la realidad y el humor que permite desequibrarla son las determinantes de una obra que Marta Traba sitúa como la primera del país, por encima de la de los mons-

truos cardinales, Botero por ejemplo. Ignoro si fué el azar el que determinó la aparición simúltanea de estos dos libros. De cualquier modo el contrapunto entre ambas obras contribuye a hacer más eficaz esta lectura por la que con tanta lucidez y entusiasmo nos guía Marta Traba.

* Marta Traba **Los muebles de Beatríz González**, Bogotá, Museo de Arte Moderno, Noviembre 1977.
* Marta Traba **Roda los grabados**, Bogotá, Museo de Arte Moderno, Noviembre 1977.

MARIA RODRIGUEZ EN LA GALERIA FINALE — MEDELLIN



María Rodríguez. **"Nube"**. 1.978. Pintura sobre madera y vidrios rotos. 0.26 x 0.45 mts. x 0.02. Foto: Guillermo Melo.

Durante el mes de Marzo se realizó en la Galería Finale de Medellín, la exhibición de una serie de obras de María Rodríguez.

Fué esta la primera muestra individual de la jóven artista del grupo de Barranquilla, quien mostró veinte trabajos desconcertantes, por su nitidez conceptual, para el público habitual de las Galerías de Arte en el medio.

María Rodríguez está relacionada con Alvaro Barrios por la calidad de sus acabados, y con Ramiro Gómez por la fuerza que imprime a su trabajo, obviamente remitido al concepto del deterioro, que encaja perfectamente dentro de la escuela de artistas de Barranquilla.

En Ramiro Gómez se parte del deshecho mismo para fabricar la obra de arte. En Rodríguez, la obra de arte supuestamente terminada es sometida al deterioro violento para hacer de éste y de sus consecuencias matéricas su concepto central creativo. Materiales como el vidrio, al ser rotos, mantienen comportamientos o "patterns" en su destrucción que son tomados por María Rodríguez, para aumentarlos minuciosamente o para reemplazarlos por elementos similares. Su mas claro interés de todos modos está en el ataque frontal que hace a cierto arquetipo burgués del arte como objeto de consumo, destruyéndolo y comenzando de allí su propia obra.
A. S. M.

ETHEL GILMOUR EN LA GALERIA DE LA OFICINA MEDELLIN

Acercarse al trabajo de Ethel Gilomour sin la pretención de agotar su planteamiento pictórico permite descubrir una estructura ciertamente mágica en la que en el manejo del entorno se materializa espontáneamente a través del movimiento del color en cada uno de los elementos plásticos que utiliza.

La libertad que le permite su manejo de lo visual hace que cada forma que propone obedezca a una intención. Su aparente ingenuidad ordena agresivamente un clima poético en el que la ternura parece conformarse cada vez más como violencia.

Toda una iconografía, todo un acercamiento al medio cultural, se afirman en el manejo de paisajes y figuras, de espacios y de objetos que por ser cercanos a nosotros se diluyen en un conocimiento aparente;



Ethel Gilmour. **"Primera Comunión"**. 1.977 Oleo sobre lienzo. Detalle. Foto: Jorge Ortiz.

Ethel descubre, construye y materializa su visión del mundo y en ella un concepto inteligente que participa abiertamente de la realidad. Su trabajo se recrea en la comprensión de los espacios, de los elementos que lo conforman y de la luz que los anima como atmósfera. Hay un contenido que le permite pasar del modelo vivo a las figuras de tela o de cerámica, agrupando todo un discurso coherente que acentúa un diálogo enriquecido por superficies y texturas, perspectivas arbitrarias y citas consecuentes de trabajos clásicos de Goya o de Chagall, de Roualt o de Manet, todo parece ordenarse sutilmente a una búsqueda de identidad, en la un territorio propio, una geografía llena de significados, un mundo de objetos con historia, se entregan a una sensibilidad brillante y de categorías formales muy bien definidas.
HUGO ZAPATA.

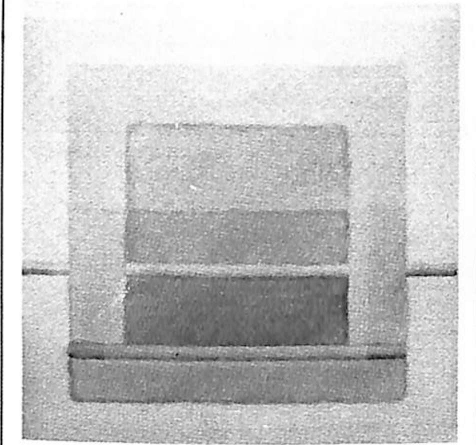
"PAISAJES" DE ALVARO MARIN EN LA UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA — MEDELLIN

16 dibujos a lápices de colores diluidos con trementina, 4 acrílicos sobre tela de 1.00 x 1.00 mts. y un acrílico sobre tela de 1.50 x 1.50 mts. constituye la muestra de Alvaro Marín en el Museo de la Universidad de Antioquia.

La trayectoria académica de los antecedentes plásticos de nuestro medio, el conocimiento que de esos antecedentes tiene la actual generación de artistas, su definición contestaria como urbana, el surgimiento de nuevos planteamientos al rededor del arte y el acceso a una información sin precedentes a cualquier nivel son aspectos fundamentales que definen y sustentan el trabajo de nuestros nuevos artitas.

Alvaro Marín es uno de los pocos artistas de temática abstracta en nuestro medio, observamos en su obra la investigación y logro de un planteamiento de carácter espacial resuelto en planos geométricos, cua-

drados superpuestos de tal forma, que la distancia entre uno y otro, al ser diluida por los colores y la técnica utilizados, materializa en el espec-



Alvaro Marín. **"Paisaje"**. 1.978. Lápiz y trementina sobre papel. 0.70 x 0.70 mts. Foto: Guillermo Melo.

tador que la enfrente y recrea, una sensación de profundidad muy próxima a aquella que se vive frente a la amable visión de un paisaje. Tal es el título con que Marín presenta su obra; la cual bien puede definirse en términos de tranquilidad, frescura y musicalidad.

El estudio de las obras de Rothko y Albers, la admiración por la paisajes de Eladio Vélez al que dedica una de sus obras. Su marcada inclinación musical, en el homenaje a Gato Barbieri, son algunas de las claves principales para interpretar sus propósitos. J. U. M.

83 AÑOS DE ESCULTURA DE NEGRET, EN GARCES Y VELASQUEZ GALERIA – BOGOTA

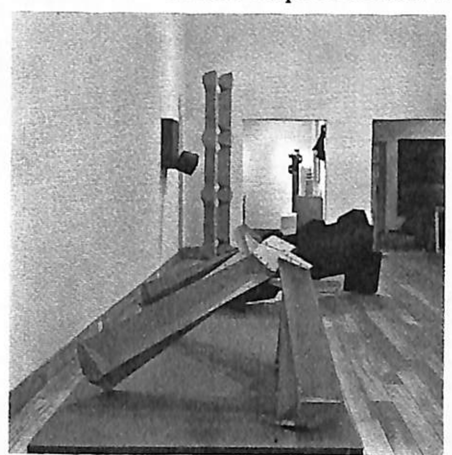
Con 53 obras del maestro Edgar Negret se inauguró la nueva Galería Garcés y Velásquez. Una importante Galería por la experiencia de sus directores Alonso Garcés y Aseneth Velásquez y muy especialmente en razón de sus enormes espacios nunca antes utilizados en las galerías del país.

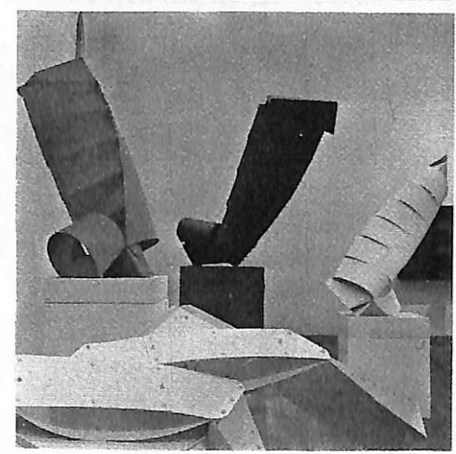
La nueva relación entre la obra y el espacio arquitectónico seguramente incidirá en la propoción de las obras exhibidas y obligará a conceptos nuevos en la producción artística en Colombia.

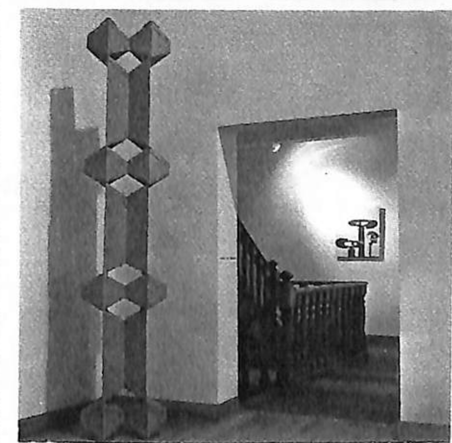
Garcés y Velásquez Galería, cuya remodelación fué diseñada por el arquitecto Jacques Mosseri, está ubicada en una extraña construcción donde funcionó la Iglesia Liberal Episcopal y cuenta en su Sala principal con una área de 14 x 6 y una altura de 7 mts., en el antiguo sitio de la Capilla.

La generosa retrospectiva de los 33 años de escultura de Negret toma en su selección las piezas claves de su proceso creativo y aunque en su montaje no es clara su intención didáctica, sí se enfatizó la relación formal entre el espacio arquitectónico y las obras, las que tienen su mejor sitio en el Salón Principal. En éste, enorme "Torres" "Navegantes", "Edificios" y "Máscaras", reafirman el gran poder de incidir en los espacios interiores que tienen las obras de Negret.

El catálogo de la exposición, profusamente ilustrado proporciona los datos precisos para una catalogación del maestro Negret en su quehacer plástico y añade a las notas críticas, biográficas y bibliográficas, un buen análisis sociológico, escrito por Carlos Castillo quien termina en su último párrafo afirmando que: "Hoy en día la obra de Negret representa un estadio muy depurado de las ideas que ha tratado de representar. Ha trabajado largos períodos con un material similar, pero que está en constante remodelación en sus combinaciones. Sus más recientes esculturas están empezando a incorporar varios colores. Cosa que él hacía en otras etapas anteriores. A qué necesidades corresponden esos cambios?. Da la impresión de que en estos momentos está reiniciando una nueva etapa de transformación en su obra. Ella expresa una visión menos mágica del mundo. Mucho más racional en apariencia, de las formas de producción moderna, donde el elemento modular es uno de sus elementos básicos, y la única forma universal de producción. En ese sentido Negret está oponiendo al desorden reinante un arquetipo que ya no es de carácter mágico, como en ciertas etapas iniciales. Su paradigma actual es el orden y la racionalidad de un sistema eficiente de producción".



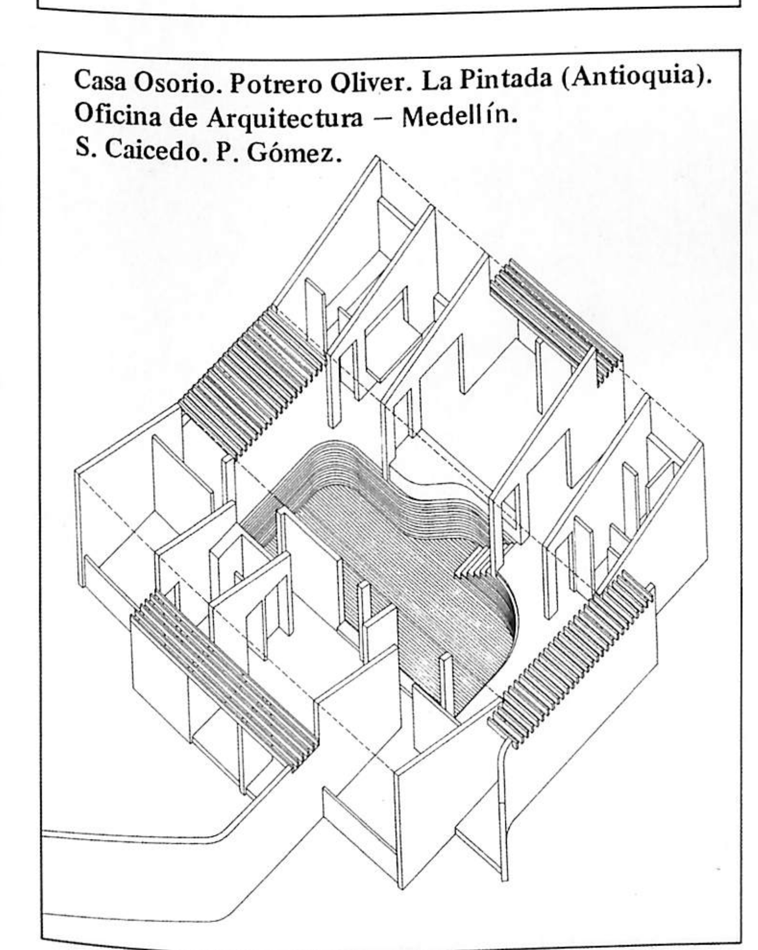




Fotos de Jorge Ortiz sobre la exposición en Garcés y Velásquez. Galería.



Casa Osorio. Potrero Oliver. La Pintada (Antioquia).
Oficina de Arquitectura – Medellín.
S. Caicedo. P. Gómez.



Espacio publicitario de Colombiana de Luminarias.
Medellín Colombia



Beatriz González. "Un Bolívar". 1.976. Esmalte sintético sobre bandera de hule. 0.32 x 0.25 x 0.07 mts. Colección: Tulio Ravinovich. Foto: Guillermo Melo.

centro profesional

Medellín: Colombia

PROYECTO Y DIRECCION ARQUITECTONICA: AUGUSTO GONZALEZ Y CIA LTDA.
HERNAN VIEIRA Y CIA. LTDA.
GABRIEL OSUNA GIL

CONSTRUCCION: FAJARDO VELEZ Y CIA. LTDA.

ESTRUCTURA: JAIME MUÑOZ DUQUE

ESTUDIO DE SUELOS: FUNDAR LTDA.

INSTALACIONES ELECTRICAS Y SANITARIAS: PABLO JIMENEZ Y CIA.

INTERVENTORIA: LUIS GUILLERMO RESTREPO L.

PROMOCION Y VENTAS: ALFONSO VIEIRA MEJIA

